

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

Rafael Gaspar Anastácio

O VIOLONCELO NA OBRA DE MARLOS NOBRE:
Um estudo sobre o *Desafio II* e *Três Cantos de Iemanjá*

Belo Horizonte

2019

Rafael Gaspar Anastácio

O violoncelo na obra de Marlos Nobre:
Um estudo sobre o *Desafio II* e *Três Cantos de Iemanjá*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito para obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof. Dr. Carlos Aleixo dos Reis

A534v

Anastácio, Rafael Gaspar.

O violoncelo na obra de Marlos Nobre [manuscrito]: um estudo sobre o Desafio II e Três Cantos de Iemanjá. / Rafael Gaspar Anastácio. - 2019.

60 f., enc.; il. + 1 DVD.

Orientador: Carlos Aleixo dos Reis.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

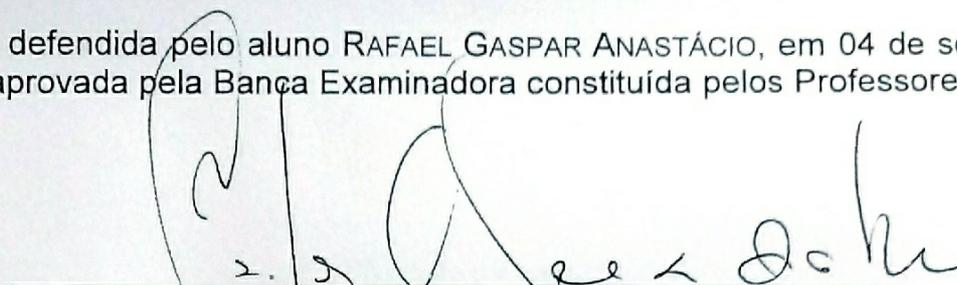
Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Nobre, Marlos, 1939- . 3. Música para violoncelo. 4. Música - Análise, apreciação. I. Reis, Carlos Aleixo dos. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 787.3



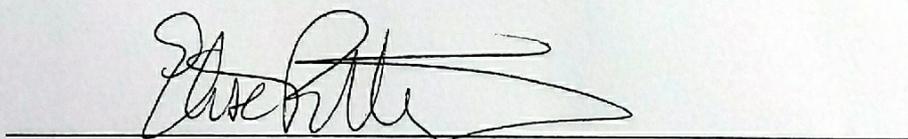
Dissertação defendida pelo aluno RAFAEL GASPAR ANASTÁCIO, em 04 de setembro de 2019, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:



Prof. Dr. Carlos Aleixo dos Reis
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)



Prof. Dr. Valdir Claudino
Universidade do Estado de Minas Gerais



Profa. Dra. Elise Pittenger
Universidade Federal de Minas Gerais

AGRADECIMENTOS

À minha irmã Luiza Anastácio por toda paciência e auxílio na elaboração da dissertação, pela grande disponibilidade, além da amizade. Sem ela nada disso seria possível.

À minha mãe, por sempre acreditar em mim e me incentivar, me servindo de inspiração, ao meu pai por sempre torcer por mim e ao meu irmão Felipe por todo o carinho e afeto.

Aos meus quatro avós que admiro muito e a todos os meus tios e primos muito queridos, principalmente às minhas tias Vera e Vânia, por toda fé que depositam em mim.

À Ana Clara Halfeld, por todo o carinho e apoio.

A todos os amigos que me ajudaram de alguma forma e também aos que puderam tocar comigo nos dois recitais realizados.

Ao compositor Marlos Nobre, pelas partituras que me enviou como presente e por todas as obras para violoncelo, que são um presente a todos os violoncelistas.

Ao professor Doutor Carlos Aleixo pelo suporte ao longo destes dois anos.

À professora Doutora Elise Pittenger, pela imensa generosidade e atenção além da contribuição na dissertação e em minha formação como violoncelista.

Aos secretários do Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG, Alan Antunes e Geralda Martins, por toda paciência e disponibilidade.

À CAPES pelo apoio financeiro.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar duas obras para violoncelo do compositor brasileiro Marlos Nobre – *Desafio II* e *Três Cantos de Iemanjá* – buscando subsídios para a interpretação e identificando os principais aspectos técnicos e estilísticos da escrita para violoncelo do compositor. O estudo tem como justificativa a relevância das obras para o cenário musical nacional contemporâneo e para o repertório violoncelístico em razão da sua riqueza musical e técnica. Desta forma a pesquisa busca incentivar a inserção das obras no repertório de violoncelistas profissionais e em formação, valorizando a produção composicional brasileira para o instrumento. Ademais, pretende proporcionar maior visibilidade ao trabalho do compositor Marlos Nobre e incentivar o estudo musical e acadêmico voltado para o repertório brasileiro.

Palavras-chave: Marlos Nobre. Violoncelo e Piano. Música brasileira. *Desafio II*. *Três Cantos de Iemanjá*.

ABSTRACT

This work aims to analyze two pieces for cello by the Brazilian composer Marlos Nobre – *Desafio II* and *Três Cantos de Iemanjá* – seeking support for the interpretation and identifying the main technical and stylistic aspects of the composer's cello writing. The study has as justification the relevance of the works for the contemporary national music scene and for the cello repertoire because of its musical and technical richness. Thusly the research attempts to encourage the insertion of works in the repertoire of professional and students cellists, valuing Brazilian compositional production for the instrument. In addition, it aims to provide greater visibility to the work of the composer Marlos Nobre and encourage the musical and academic study focused on the Brazilian repertoire.

Keywords: Marlos Nobre; Cello and piano; Brazilian music; *Desafio II*; *Três Cantos de Iemanjá*.

Lista de Ilustrações e exemplos

Figura 1	12
Figura 2	16
Figura 3	17
Figura 4	18
Figura 5	19
Figura 6	20
Figura 7	21
Figura 8	21
Figura 9	22
Figura 10	23
Figura 11	24
Figura 12	25
Figura 13	25
Figura 14	27
Figura 15	28
Figura 16	31
Figura 17	32
Figura 18	33
Figura 19	39
Figura 20	39
Figura 21	40
Figura 22	40

Figura 23	41
Figura 24	41
Figura 25	42
Figura 26	43
Figura 27	44
Figura 28	45
Figura 29	45
Figura 30	46
Figura 31	48
Figura 32	49
Figura 33	50
Figura 34	50
Figura 35	51
Figura 36	52
Figura 37	53
Figura 38	54
Figura 39	55
Figura 40	55
Figura 41	56
Figura 42	56

Lista de Tabelas

Tabela 1	14
Tabela 2	15
Tabela 3	19
Tabela 4	39
Tabela 5	44
Tabela 6	48

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	1
1.1 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA.....	3
1.2 METODOLOGIA.....	5
2. MARLOS NOBRE: DADOS BIOGRÁFICOS	6
3. DESAFIO II PARA VIOLONCELO E PIANO	13
3.1 ANÁLISE FORMAL DO <i>DESAFIO II</i>	14
3.1.1 <i>Cadenza</i>	15
3.1.2 <i>Desafio</i>	19
3.2 UMA ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE <i>DESAFIO I</i> E <i>DESAFIO II</i>	26
3.3 O IDIOMATISMO NO <i>DESAFIO II</i>	29
4. TRÊS CANTOS DE IEMANJÁ	34
4.1 <i>ESTRELA DO MAR</i>	39
4.2 <i>YEMANJÁ ÔTÔ</i>	44
4.3 <i>OGUM DE LÊ</i>	48
4.4 <i>IDIOMATISMO EM TRÊS CANTOS DE IEMANJÁ</i>	53
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	57
6. BIBLIOGRAFIA	59

1 INTRODUÇÃO

A principal motivação ao iniciar a presente pesquisa – que aborda obras para violoncelo e piano do compositor Marlos Nobre (Recife, 1939) – foi a preocupação em buscar a valorização do repertório nacional para violoncelo. A continuidade de uma tradição constituída em sua maior parte por obras de origem europeia reflete uma desvalorização da produção artística nacional, com a constante exclusão (ou inclusão em segundo plano) de obras brasileiras no repertório tanto de profissionais quanto de estudantes do instrumento.

Desta forma, com o intuito de buscar alternativas de repertório, iniciamos um estudo de obras brasileiras para o violoncelo, priorizando compositores que até o momento não foram muito pesquisados no âmbito da *performance* em cordas – como é o caso de Camargo Guarnieri e Villa-Lobos, que já foram objetos de pesquisa no que diz respeito a sua produção para violoncelo (citamos, por exemplo, os trabalhos “Considerações sobre o Ponteio e Dansa para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri: contribuições para a didática do violoncelo a partir de uma peça brasileira” de BICALHO (2014) e “Aspectos Técnicos e Idiomáticos do Violoncelo na Fantasia Para Violoncelo e Orquestra de Heitor Villa-Lobos” de PILGER (2015)).

Uma investigação inicial sobre os principais nomes da música erudita nacional no que tange o repertório para violoncelo salientou a obra de Marlos Nobre, que possui uma variedade notável de composições para o instrumento – até o momento da pesquisa sabe-se de dez obras para violoncelo solo ou violoncelo e piano, que listamos a seguir:

- *Desafio II para violoncelo e piano (1968)*
- *Três Cantos de Iemanjá para violoncelo e piano (1999)*
- *Partita Latina para violoncelo e piano (2002)*
- *Poema III para violoncelo e piano (2002)*
- *Cantoria I para violoncelo solo (2005)*
- *Cantoria II para violoncelo solo (2005)*
- *Cantilena I para violoncelo e piano (2009)*
- *Cantilena II para violoncelo e piano (2009)*

- *Cantilena III para violoncelo e piano* (2009)
- *Illuminata para violoncelo e piano* (2016)

Observando a lista acima fica evidente uma quantidade significativa de obras, e uma análise mais aprofundada de cada uma delas revela também uma grande variedade no que diz respeito à linguagem composicional e estética de Marlos Nobre, que dialoga tanto com a produção nacionalista brasileira do século XX, quanto com propostas mais contemporâneas.

Vale ressaltar que as obras listadas correspondem à produção do compositor até o momento de realização desta pesquisa, mas que esta produção segue em processo de ampliação: sabemos, por exemplo, que Marlos Nobre vem trabalhando na elaboração de um concerto para violoncelo que provavelmente será estreado no presente ano – 2019 – pelo violoncelista Antônio Meneses, no entanto, como a obra ainda não foi concluída, optamos por não incluí-la nesta pesquisa.

Outra razão que instigou o estudo acerca das obras para violoncelo de Marlos Nobre é que sua produção para cordas ainda não foi abordada por pesquisas acadêmicas.

Desta forma, após verificar a totalidade de obras para violoncelo de Marlos Nobre, selecionamos *Desafio II* e *Três Cantos de Iemanjá* – ambas para violoncelo e piano – para a realização de um estudo mais aprofundado, que apresentaremos nos capítulos seguintes.

Dentre as motivações desta escolha podemos citar, além de uma identificação pessoal com o *Desafio II* e *Três Cantos de Iemanjá*, o fato de que são as composições de Marlos Nobre mais conhecidas entre os violoncelistas (junto ao *Poema III* que pode ser considerada a mais tocada). As duas obras se assemelham no que diz respeito ao estilo composicional, apresentando características nacionalistas. No entanto optamos por abordar duas obras que apresentam diferenças substanciais com relação ao caráter e as demandas técnicas requeridas, como observaremos adiante.

Outra característica em comum diz respeito ao fato de que não foram escritas originalmente para violoncelo: o *Desafio II* é a segunda peça da série de Desafios de Marlos Nobre, composta por obras que compartilham o mesmo material musical adaptado para diferentes instrumentações, enquanto *Três Cantos de Iemanjá* foi escrita originalmente para canto e piano (intitulada *Beiramar*) e posteriormente adaptada para violoncelo e piano pelo próprio compositor. Ressaltamos ainda que as peças originais foram concebidas em um período próximo, a peça *Beiramar* é de 1966 e os Desafios são elaborados a partir de 1968.

A fim de contextualizar o leitor, introduziremos brevemente a biografia de Marlos Nobre e dados sobre sua produção composicional. Em seguida, apresentaremos análises do *Desafio II* e *Três Cantos de Iemanjá*, relacionando as composições originais e as versões para violoncelo – buscando compreender as mudanças efetuadas pelo compositor, suas possíveis justificativas e seu impacto na obra – além de ressaltar aspectos técnicos violoncelísticos observados.

Abordaremos também a escrita idiomática para violoncelo nas peças estudadas a partir dos resultados apresentados na análise de cada uma. Em conclusão, apresentaremos as considerações finais sobre o material obtido inferindo sugestões relevantes para intérpretes das obras.

1.1 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Para realização da pesquisa bibliográfica as principais fontes foram o banco de teses e dissertações da CAPES e portais digitais de universidades como USP, UFMG, UFRN, entre outras.

Até o presente momento encontramos nos bancos de dados disponíveis mais de vinte pesquisas relacionadas ao compositor, porém, nenhuma delas tem como foco sua produção para violoncelo ou para qualquer instrumento de cordas friccionadas. Destacamos neste capítulo algumas das pesquisas que serão utilizadas como referência para a presente dissertação:

Freitas (2009) apresenta uma análise da *Sonata para piano sobre tema de Bartók op.45* (2003) de Marlos Nobre, abordando a inserção e adequação, em sua composição, de elementos do *Concerto para Orquestra* (1943) de Béla Bartók, utilizando análises comparativas entre as duas obras.

Silva (2007) tem como tema a obra *Reminiscências Op. 78* para violão solo. Na pesquisa, que contempla ampla variedade de informações bibliográficas e estilísticas a respeito do compositor, são apresentadas sugestões para minimizar os problemas técnicos violonísticos e interpretativos identificados na composição. Inclui uma edição da peça com sugestões para a digitação e símbolos que representam procedimentos técnico-instrumentais, detalhados em legenda na própria edição, visando ajudar a compreensão e acesso de futuros intérpretes da obra.

Salientamos também a dissertação de Amaral (2013), que propõe possibilidades interpretativas para o trompete no *Desafio XIV*, considerando parâmetros como articulação, dinâmica, andamento e fraseado.

Lopes (2010) aborda a afro-brasilidade na música *Beiramar, Op. 21* (1966) para canto e piano, tendo como foco a representação das culturas negras no âmbito da música erudita e levando em conta o processo histórico de apropriação e ressignificação que sofreram. Neste trabalho o autor busca elementos para a interpretação da obra, obtidos a partir de análise literária e musical.

Ressaltamos também a pesquisa "*Três Sonatas contemporâneas brasileiras para piano: estudo analítico-interpretativo das sonatas de Marlos Nobre, João Guilherme Ripper e Roberto Victório*" de Silva (2010), que objetiva mostrar o uso da forma sonata por compositores brasileiros vivos, tomando como um dos objetos de estudo a *Sonata Breve* de Marlos Nobre. Analisando as três peças selecionadas, assim como outras peças de estrutura semelhante, o autor faz sugestões de estudo para trechos específicos.

Bark (2006) elabora uma tese de doutorado que tem como foco o *Concertante do Imaginário para Piano e Orquestra de Cordas Op. 74* de Marlos Nobre, na qual se realiza um estudo analítico e interpretativo sobre a peça

além de um levantamento histórico e biográfico do compositor. É abordada a linguagem utilizada na obra e seus elementos camerísticos e composicionais, além de sugestões sobre a execução e entrevista com o compositor.

Finalmente, Sánchez (2010) em um artigo publicado pela *Sociedad Española de Musicología (SEDEM)*, discorre sobre os elementos nacionalistas utilizados por Marlos Nobre em *Sonancias III*. O trabalho explicita o contexto histórico que envolve a composição da peça, além de realizar uma análise musical onde aborda elementos nacionalistas correlacionados a outras tendências composicionais.

1.2 METODOLOGIA

Por buscar familiarizar a comunidade musical com a obra de Marlos Nobre para violoncelo a presente pesquisa tem caráter exploratório. Com este objetivo realizamos:

- Pesquisa bibliográfica em busca de trabalhos relacionados ao compositor Marlos Nobre (artigos, teses, dissertações).
- Pesquisa em fontes de áudio e vídeo que apresentem depoimentos do compositor acerca de seus processos composicionais e sua obra em geral.
- Análise formal e interpretativa de duas obras para violoncelo e piano de Marlos Nobre: *Desafio II para violoncelo e piano* e *Três Cantos de Iemanjá*.
- *Performance* das peças em recital no final do curso a partir do material desenvolvido e apresentado na presente pesquisa.

2. MARLOS NOBRE: DADOS BIOGRÁFICOS

Nascido em 1939 na cidade de Recife, capital do estado de Pernambuco, Marlos Nobre iniciou seus estudos musicais aos quatro anos de idade com sua prima Nysia Nobre que lhe dava aulas de piano e teoria. Em 1948 ingressou no Conservatório Pernambucano de Música onde formou-se em piano e matérias teóricas no ano de 1955. Continuou seus estudos no Instituto Ernani Braga entre os anos de 1956 e 1959, onde teve aulas de harmonia e contraponto com o Pe. Jaime Diniz – professor, compositor, regente e musicólogo – conhecido por seus estudos sobre as obras do nordeste brasileiro.

De acordo com Silva (2007, p. 24) o período que Marlos Nobre estudou sob a orientação do Padre Diniz, contribuiu de forma significativa para a aprendizagem do jovem compositor:

Nessa época, Nobre pôde aprender o contraponto sob uma perspectiva histórica, desde Palestrina até a música do século XX, sob a orientação do Padre Diniz [...]. O padre foi um dos incentivadores para que Nobre escrevesse música (SILVA, 2007, p. 24).

Transcrevemos a seguir um fragmento de entrevista realizada no ano 2012, durante o Festival de Música de Santa Catarina – FEMUSC, na qual Marlos Nobre fala sobre o início de sua carreira como compositor, a necessidade de criar e sua relação com a música popular:

Ser um compositor no Brasil parece uma divina loucura. Eu nasci em Recife, eu sou de Pernambuco, e em Pernambuco eu nasci numa rua chamada Rua São João, no centro da cidade de Recife. Eu falo isso porque um pouco é isso que me fez tornar compositor, além da vocação, e ali eu ouvia passar o carnaval de Recife, os caboclinhos, os frevos, maracatus... e eu ouvia fascinado, desde dois anos, três anos, minha mãe falava que eu ficava enlouquecido, eu me lembro a partir de meus quatro anos, cinco anos, que eu dançava o frevo, o maracatu. E eu me impregnei desta música popular. Depois eu fiz o curso de piano, [...] mas o que eu queria mesmo era tocar a minha obra, e eu decidi ser

compositor porque é uma necessidade absoluta de criar. A criação, você não escolhe, ela escolhe você (NOBRE, 2012)¹.

Em 1960, ao ganhar um concurso de composição promovido por sua cidade, Marlos Nobre foi contemplado com uma vaga no *Curso Internacional de Férias de Teresópolis* para estudar com o compositor Hans-Joachim Koellreutter, reconhecido pela introdução no cenário musical brasileiro dos conceitos de música serial e dodecafônica, e professor de renomados compositores brasileiros como Guerra-Peixe, Esther Sciliar e Claudio Santoro².

Pouco tempo após este festival passou a ter aulas com Camargo Guarnieri, que tinha uma linha contrária à defendida por Koellreuter:

Um ano após o contato com Koellreutter, Nobre ganhou uma bolsa que lhe proporcionou estudar em São Paulo com Camargo Guarnieri, que representava uma linha estética oposta a de Koellreutter. Seu novo professor era contra as recentes técnicas de criação, como o serialismo, e acreditava que o compositor deveria guardar uma identidade brasileira através do estudo e do uso do folclore do país. No entanto, Nobre considerava o nacionalismo de Guarnieri demasiadamente artificial e acadêmico. Além do mais, a personalidade impositiva de seu professor o fez abandonar seus estudos e ir para o Rio de Janeiro continuar sua carreira (SILVA, 2007, p.13).

Apesar dos distintos posicionamentos dos professores, Marlos Nobre buscou trilhar o seu próprio caminho, construindo uma estética própria, como declarou anos mais tarde em entrevista:

Minha linguagem é impura. Mas a prefiro assim, e viva, com as contradições próprias da nossa existência, do que pura e morta. Só escrevo aquilo que penso valer a pena de transmitir, e se esta transmissão possuir alguma energia real e uma verdadeira emoção, que torne melhor a vida de quem por acaso entrar em contato com ela (NOBRE, 1995 apud SILVA 2007, p.17).

¹ Transcrição nossa da entrevista realizada na série “Musicalmente Falando” do FEMUSC - Festival de Música de Santa Catarina, ano 2012. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=MwRTkNB65HA>

² Ver SILVA (2007).

E ainda sobre seu processo composicional, ressalta:

A música contemporânea, que eu depois estudei, trabalhei no mundo inteiro, fui trabalhar primeiro na Argentina, depois nos Estados Unidos, depois na França com Messiaen, ela levou caminhos muito exóticos me parece, e eu não gostava muito de seguir o tipo da música serial, dodecafônica, ou abstrata que a Europa de uma certa maneira impunha no mundo inteiro. Era música criada por Schoenberg, Alban Berg, Webern, grandes compositores, mas que vinham de uma linha de composição que era uma linha germânica, e eu como compositor brasileiro, eu tinha essa herança fundamental da música popular de Recife e eu não podia me livrar disso simplesmente por uma imposição dos ditames da música contemporânea, seja o que fosse. [...] Na minha obra sempre eu misturei a técnica da composição mais moderna, ao mesmo tempo baseado nas grandes tradições, com ritmos bastante claros da música que eu ouvia, da minha infância. [...] Eu sou um compositor que crio a sonoridade que está na minha mente, ao mesmo tempo, com uma forte ligação, como eu disse, com a minha mente que formou-se na música popular. Então é uma mistura (NOBRE, 2012)³.

Durante os primeiros anos da década de 1960 Marlos Nobre recebeu prêmios em diversos concursos de composição de instituições como a *Rádio Ministério da Educação e Cultura do Rio de Janeiro* (1960 e 1962), *Broadcast Music Inc.* de Nova York (1961), *Academia Brasileira de Música* (1963), *Escola de Música da UFRJ* e *Instituto Torcuato Di Tella* de Buenos Aires (1963). Este último proveio de um concurso latino-americano de composição e lhe rendeu uma bolsa de estudos para aprofundar os seus conhecimentos de composição no *Centro Latino Americano de Altos Estudios Musicales* do *Instituto Torcuato Di Tella* (Argentina), com orientação de grandes nomes da música latino-americana e mundial, como Alberto Ginastera, Luigi Dallapiccola, Riccardo Malipiero, Aaron Copland, Olivier Messiaen e Bruno Maderna.

No ano de 1966, representou o Brasil na *Tribuna Internacional dos Compositores* da *Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e*

³ Transcrição nossa da entrevista realizada na série “Musicalmente Falando” do FEMUSC - Festival de Música de Santa Catarina, ano 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MwRTkNB65HA>

Cultura (UNESCO) em Paris, com a sua peça musical intitulada *Ukrinmakrinkrin* (1964).

Após cinco anos de dedicação e aprimoramento no Instituto *Torcuato Di Tella*, Marlos Nobre viajou para os Estados Unidos para se aprimorar com os professores Alexandre Goehr e Gunther Schuller no *Berkshire Music Center* em Tanglewood, EUA (1969), onde, inclusive, trabalhou com o maestro e compositor Leonard Bernstein. Vale destacar que no mesmo ano frequentou as universidades de *Columbia* e *Princeton* nos EUA a convite do professor Vladimir Ussachevsky, onde estudou música eletrônica.

Durante este percurso foi convidado para atuar como compositor residente em diversas instituições como *Brahms-Haus* (Alemanha), *Guggehein Fellowship* (Estados Unidos), *Rádio Suíça Romande* (Suíça), *Instituto Goethe* (Alemanha) e na *Universidade Livre de Música de São Paulo*.

Além de destacado em sua carreira internacional o compositor também crescia no cenário nacional: em 1970 ganhou o prêmio *Golfinho de Ouro* do Museu da Imagem e do som do Rio de Janeiro, entre 1971 e 1976 promoveu os *Concertos para a Juventude*, além de ter sido o primeiro diretor do *Instituto Nacional de Música da Fundação Nacional de Artes* (FUNARTE) nos anos de 1976 a 1979 e presidente da *Academia Brasileira de Música* nos anos de 1985 a 1993.

Entre os anos de 1980 e 1990, foi professor-convidado nas universidades estadunidenses de Indiana (1981), Yale (1992), Arizona (1997), Oklahoma (1997), Geórgia (1999) e *Texas Christian University* (1999) e compositor residente na *Brahms-Haus*, na Alemanha (1980-1981), além de atuar no programa *Deutschr Akademischer Austauschdienst* (DAAD).

Nos anos seguintes Marlos Nobre recebeu mais de trinta premiações nacionais e internacionais de grande relevância consagrando-o como figura de rara versatilidade, entre elas a *Medalha de Ouro de Mérito Cultural* de Pernambuco (1978), *Grande Oficial da Ordem de Mérito* de Brasília (1988), *Oficial da Ordem do Rio Branco* do Itamaraty (1989), *Oficial da Ordre des Arts et des Lettres* da França, *Medalha de Ouro de Mérito da Fundação Joaquim*

Nabuco de Pernambuco e o *VI Prêmio Tomás Luis de Victoria* na Espanha (2005), esta última, segundo Silva (2007, p.7) “é tida como uma das maiores premiações da música erudita e, pela primeira vez na história, houve unanimidade na escolha de contemplado.”

Atuou como membro do júri em concursos internacionais de música na Itália, como o *ANCONA* (1981) e o concurso de contrabaixo *Werther Benzi*, (1997), participando como Membro de Honra (SILVA, 2007, p.7).

A produção composicional de Marlos Nobre registra mais de 240 peças, cerca de 140 delas gravadas em CD, compostas para variadas formações musicais como coro, orquestra, quartetos e instrumentos solistas como violão, flauta, viola, oboé e violoncelo⁴ (SILVA, 2007, p. 22).

Segundo Silva (2010), Marlos Nobre divide a sua obra em cinco fases. A primeira, datada entre os anos 1959 e 1963, possui uma grande referência de Ernesto Nazareth.

"Começa com o *Concertino para piano e orquestra de cordas Op. 1* e finaliza com o *Divertimento para piano e orquestra Op. 14* [...] A linguagem é predominantemente tonal, mas no fim do período são incorporados elementos atonais, politonais e dodecafônicos. Ressalta-se nessa época a fase de estudos com Camargo Guarnieri, na qual são evocados os sentimentos nacionalistas" (Silva 2010, p.29).

A segunda fase, que finda no ano 1968, apresenta a linguagem dodecafônica juntamente com a temática nacionalista folclórica e nordestina. Segundo Silva (2010, p. 54), “desde essa época, encontra-se na sua obra o uso constante de variações como técnica de composição, através de um processo de transformações motivicas, o que gera uma ampliação orgânica de ideias”. As duas peças para violoncelo abordadas nesta pesquisa foram elaboradas nesta fase composicional de Marlos Nobre – tanto os primeiros Desafios da série quanto a peça *Beiramar* para canto e piano, transcrita posteriormente para violoncelo e piano sob o título *Três Cantos de Iemanjá*.

⁴ O CD *Poema - Obra completa para Cello e Piano de Marlos Nobre*, gravado pelo violoncelista pernambucano Leonardo Altino, registra a obra completa existente até o ano de seu lançamento (2012).

A terceira fase compreende o período de 1969 a 1977, caracterizando-se pela integração do serialismo, atonalidade, aleatoriedade e politonalidade (também presentes em períodos anteriores). "Aí estão incluídos o *Concerto Breve Op. 33* para piano e orquestra, *Ludus Instrumentalis Op. 34* para orquestra de câmara e *Biosfera Op. 35* para orquestra de cordas" (Silva 2010 p.30).

A quarta fase (após os anos 1978 e 1979, considerados "improdutivos" no que diz respeito à produção composicional) compreende os anos de 1980 a 1989 com a criação dos opus 47 a 73. Neste período, "segundo o compositor a produção musical flui com maior liberdade e maturidade" (Silva 2010 p.30).

E por fim, a quinta fase – iniciada em 1989 – contempla estruturas formais mais amplas e adiciona elementos da música contemporânea e da música ocidental. Segundo Silva (2010) essa fase se inicia com a composição do *Concertante do Imaginário Op. 74* para piano e orquestra de cordas.

No que diz respeito às obras pesquisadas no presente trabalho, o *Desafio II* foi escrito em 1968, quando o compositor participou do *I Concurso Internacional de Violoncelo* na Paraíba, enquanto *Três Cantos de Iemanjá* foi escrita em 1999, baseada na peça *Beiramar*, datada de 1966.

Ambas possuem grande riqueza musical e técnica para o violoncelo – como abordaremos nos capítulos seguintes – o que ressalta a relevância destas obras dentro do cenário musical brasileiro atual, apresentando grande potencial de inserção no repertório violoncelístico de estudantes e profissionais e um valioso campo de estudo para os pesquisadores da música brasileira dos séculos XX e XXI.

Por todo o exposto, vale menção feita ao compositor pelo Diário de Notícias do Rio de Janeiro publicado na década de 1960: "Marlos Nobre surge na cena musical brasileira como uma estrela de intensa luminosidade a quem Villa-Lobos parece ter entregado o cetro da criação musical brasileira" (SILVA, 2007, p.6).

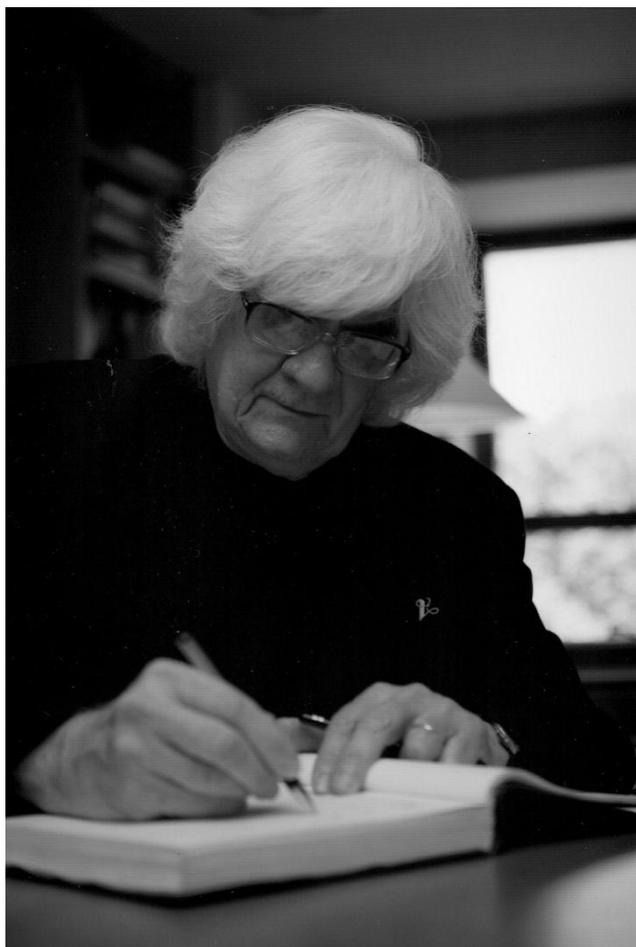


Figura 1: Marlos Nobre⁵

⁵ Imagem original disponível em: <http://www.osesp.art.br/ensaios.aspx?Ensaio=88>

3. DESAFIO II PARA VIOLONCELO E PIANO

O *Desafio II* para violoncelo e piano foi dedicado ao renomado violoncelista Aldo Parisot⁶. A obra é parte de um conjunto de composições iniciado no ano 1968 por Marlos Nobre, a série intitulada *Desafios*.

É interessante notar que além de compartilharem o mesmo nome, “Desafio” – numerados em sequência de acordo com a data de composição –, compartilham também o mesmo material musical, podendo ser consideradas adaptações de uma mesma composição musical.

Entre as obras da série, a principal diferença é a instrumentação: o *Desafio I*, primeiro da série, foi composto para viola e piano, o *Desafio II* para violoncelo e piano, e esta mesma composição vem sendo reescrita para diversas instrumentações – algumas bem distantes de sua primeira versão – como é o caso do *Desafio V* (1968) para sexteto de violoncelos, do *Desafio XIV* (1968) para trompete e piano e do *Desafio XXXV* (2008) para orquestra, tímpano e percussão. Neste processo de reelaboração ou adaptação da peça, o compositor realizou alterações de tonalidade, notas e mudanças em determinados trechos, adequando assim, cada *Desafio* à linguagem ideal para a instrumentação proposta, porém, mantendo o mesmo modelo estrutural e temático entre todas as versões. Salientamos também que o compositor segue acrescentando peças a esta série intitulada *Desafios*, sendo o *Desafio XXXVII* para violão e piano, datado de 2011, o último registrado.

Este capítulo traz uma análise formal da obra com o objetivo de facilitar sua compreensão. Tendo em vista que o *Desafio II* é o segundo da série, decidimos realizar uma análise comparativa com o *Desafio I* em busca de suas particularidades. Não abordaremos os *Desafios* escritos posteriormente pelo pressuposto de que estes não influenciaram a escrita do *Desafio II*, foco desta pesquisa. A comparação entre os dois primeiros *Desafios* da série busca evidenciar alterações empregadas na versão para violoncelo com relação à versão anterior, escrita originalmente para viola.

⁶Aldo Parisot (Natal, 1921 - 2018), violoncelista brasileiro que lecionou na Juilliard School e na Yale School of Music, ambas nos EUA.

Após identificar as diferenças entre as duas peças, apontando particularidades técnicas de cada uma, discutimos sobre a escrita idiomática para violoncelo no *Desafio II*, inferindo sobre as possíveis razões das mudanças empregadas com relação ao *Desafio I*, sejam estas para uma melhor adequação à linguagem do instrumento ou pela possibilidade de expressar de maneira distinta uma ideia musical.

3.1 ANÁLISE FORMAL DO *DESAFIO II*

A obra é dividida em dois movimentos que aparecem conectados, porém serão abordados separadamente. O quadro abaixo representa o aspecto formal da obra e sua divisão estrutural geral, que se aplica a todos os Desafios da série. Como a *Cadenza* não está dividida em compassos apontaremos somente as divisões em seções de acordo com as várias indicações de caráter presentes no movimento.

CADENZA							
Seção A	Seção B		Seção A'	Seção B'		CODA	
<i>Calmo e Rubato</i>	<i>Piu Mosso</i>		<i>Calmo e Rubato</i>	<i>Piu Mosso</i>		<i>Vivo</i>	
Parte 1			Parte 2				
DESAFIO							
Parte 1					Parte 2		
2-16	16-30	30-49	49-69	69-79	79-93	93-99	99-Fim
Seção A	B	A'	C	Transição	A''	C'	Coda

Tabela 1: Análise Formal do *Desafio II*

3.1.1 CADENZA

Uma *cadenza*, na tradição da música de concerto, diz respeito a uma passagem ou trecho musical – geralmente de caráter improvisativo – onde uma voz ou instrumento solista toca sem nenhum acompanhamento. A *cadenza* pode ser improvisada ou escrita, normalmente apresenta fragmentos ou variações de temas apresentados ao longo da obra e frequentemente tem um caráter virtuosístico, explorando diversas demandas técnicas do instrumento ou voz. Seu caráter improvisativo é marcado pela liberdade rítmica e expressiva.

A *Cadenza do Desafio II* se enquadra nesta definição ao apresentar várias das características citadas. Uma das peculiaridades é que esta obra se inicia com a *cadenza* – com a entrada do violoncelo solo sem a presença do piano – enquanto normalmente as *cadenzas* são executadas ao final de movimentos ou obras.

Como dito anteriormente a *Cadenza* não possui indicação ou divisão em compassos, por isso na análise a separação dos fragmentos foi feita a partir das indicações de tempo e/ou caráter presentes na partitura.

De acordo com o exposto na Tabela 2, a estrutura deste movimento pode ser resumida em duas grandes partes – cada uma delas dividida em duas seções, *Calmo e Rubato* e *Piu Mosso* – e uma *Coda* ao final.

CADENZA					
Seção A	Seção B	Seção A'	Seção B'	CODA	
<i>Calmo e Rubato</i>	<i>Piu Mosso</i>	<i>Calmo e Rubato</i>	<i>Piu Mosso</i>	<i>Vivo</i>	
Parte 1		Parte 2			

Tabela 2: Análise Formal da *Cadenza do Desafio II*

O início da *Cadenza*, com a primeira indicação de *Calmo e Rubato*, sugere tranquilidade e liberdade na interpretação, o que é ressaltado com a indicação de *espressivo* e as duas *fermatas* presentes no trecho (Figura 2).

Podemos observar também, no mesmo trecho, a construção de frases a partir das dinâmicas propostas pelo compositor: crescendo e decrescendo no início do movimento, marcados pela primeira *fermata*. Logo um grande crescendo até a segunda *fermata* (Figura 2).

Calmo e rubato (Cadenza)

1. Cadenza

mf *espressivo* *mp* *mf*

cresc. *f* *più f* *ff*

Figura 2: Início da *Cadenza*. Em destaque as *fermatas* e indicações de tempo e caráter que sugerem liberdade na interpretação do trecho.

A seção *B*, marcada pela primeira indicação *Piu Mosso – con fuoco*, tem um caráter mais vivo, com a presença de semicolcheias que geram a sensação de mais movimento e maior rapidez, em contraste com a seção *A*. É construída uma grande frase marcada por um crescendo do *mf* ao *ff* e *poco accelerando*, culminando numa nota da região aguda do instrumento com acento e *fermata*.

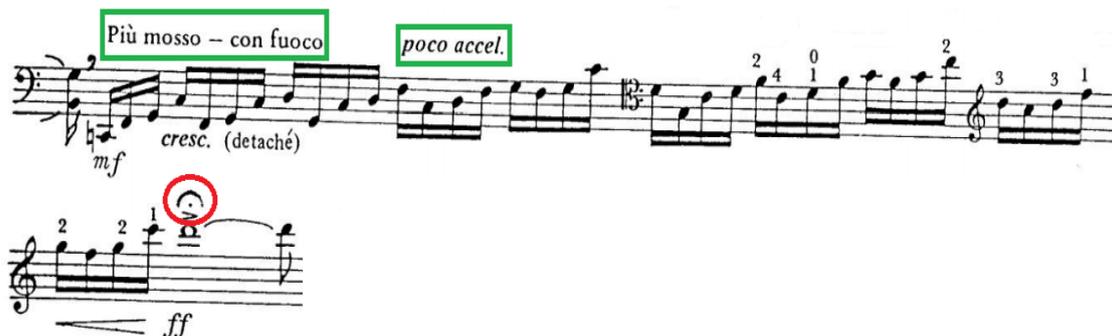


Figura 3: Seção B da Cadenza – *Piu Mosso – con fuoco*.

A segunda parte da *Cadenza* é marcada pela reaparição do *Calmo e Rubato* – denominado neste ponto como *seção A'*. Este trecho é bastante similar à *seção A*, no entanto, o violoncelo aparece em uma região mais aguda, com a presença de várias cordas duplas em passagens que se distinguem do início da obra. A *seção A'* contém ainda um pequeno trecho de notas rápidas que não está presente no *Calmo e Rubato* inicial (*seção A*), passagem em semicolcheias que funciona como conexão com o trecho que aparece na sequência, o retorno do *Piu Mosso*.

A *seção B'* – reaparição do *Piu Mosso* – apresenta os mesmos tipos de modificações empregadas na *seção A'*: utilização de um registro mais agudo do violoncelo e acréscimo de uma pequena passagem que nos encaminha ao final do movimento, a *Coda*.

Ressaltamos também a característica virtuosística que possuem as sessões *B* e *B'*. Como já dito, é característico de *cadenzas* passagens virtuosísticas: notas rápidas e escalas ou *arpeggios* ascendentes são muito usuais, e as seções citadas apresentam essas características. Outro trecho que apresenta virtuosismo e movimentos ascendentes com desafio técnico em cordas duplas, também característico de *cadenzas*, é a *Coda*, que aparece na próxima imagem (Figura 4).

No final da *Coda* observamos a primeira indicação de compasso da obra – a indicação de 7/8. São os quatro últimos compassos da *Cadenza*, que finaliza com uma anacruse para a primeira nota do segundo movimento, o *Desafio*, que já se inicia com distintas indicações de tempo e caráter.

The image shows a musical score for the final measures of the Coda in 7/8 time. The score is written for a single instrument, likely a cello, and consists of two systems. The first system contains 12 measures, with a double bar line at the end. The second system contains 8 measures, also ending with a double bar line. The score includes various dynamic markings: *mf*, *cresc. molto*, *poco/tratt.*, *ff*, *p*, and *sff*. There are also performance instructions: *Vivo (♩=120)*, *con fuoco*, and *Attacca*. The score features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 7/8. The score is marked with *v* for accents and *tratt.* for *trattando*. The final measure of the second system is marked *Attacca*.

Figura 4: Últimos compassos da Coda em 7/8, compassos finais da *Cadenza*. Transição entre *Cadenza* e *Desafio*.

Abordando um aspecto mais subjetivo e interpretativo, podemos perceber um *crescendo* gradual que, analisado de forma ampla, é uma condução que perdura do início do movimento até seu final.

Com diversas separações ao longo do trajeto de construção do *crescendo*, salientamos que mesmo com as repetições anteriormente abordadas (A–A'/B–B'), é notável um acúmulo de tensão gerado não somente pelas dinâmicas notadas na partitura, mas também pela mudança de registro do instrumento, que começa na região mais grave e gradativamente avança para registros mais agudos. No final da *Cadenza* este processo gradual já não é tão evidente, porém a diferença de registro e tensão é notável entre o início e o final do movimento.

A *Cadenza*, marcada pelo caráter livre e improvisativo, se difere do *Desafio*, de caráter muito mais rítmico. Um dos elementos que reforça essa liberdade é a ausência do piano, que naturalmente confere maior liberdade ao violoncelista, além das indicações do compositor – como por exemplo *Calmo* e *Rubato* e *accelerandos* – que podem potencializar o caráter de improvisado.

3.1.2 DESAFIO

O *Desafio*, onde pela primeira vez observamos a entrada do piano, pode ser dividido nas seguintes seções:

DESAFIO							
Parte 1					Parte 2		
2-16	16-30	30-49	49-69	69-79	79-93	93-99	99-Fim
Seção A	B	A'	C	Transição	A''	C'	Coda

Tabela 3: Análise Formal do *Desafio*

O movimento desde o início demanda muita energia – muito contato e peso do arco na corda – para execução das indicações propostas pelo compositor. Já no primeiro exemplo, a indicação *con fuoco* demonstra o caráter enérgico que permeia todo o *Desafio*. Observa-se uma construção contrapontística, com constante alternância de movimento entre as vozes, onde o violoncelo em geral se movimenta junto a mão esquerda do piano.

The image shows a musical score for the beginning of the 'Desafio' movement, measures 1 to 3. The score is in 3/4 time and features a cello line. Annotations include 'Vivo (♩.120)', 'poco allarg.', 'a tempo', 'con fuoco', and 'alla corda'. There are also dynamic markings like 'ff' and 'mf'. The score is annotated with various markings and boxes, including a blue box around 'Vivo (♩.120)', a red box around 'ff con fuoco', a blue box around 'a tempo', a blue box around 'con fuoco', and a blue box around 'alla corda'. There are also red boxes around some notes and a blue box around a measure rest.

Figura 5: Compassos 1 ao 3, início do *Desafio*.

A textura contrapontística permeia todo o movimento, no qual salientamos a forte presença do piano, protagonista em várias passagens. A peça se inicia – como ressaltado e observado nos exemplos anteriores – com caráter vivo, muito acentuado, numa primeira seção que apresenta notas que normalmente são executadas de forma articulada no violoncelo, em diálogo com a mão direita do piano. Esta primeira seção (*Seção A*) compreende os compassos 1 ao 15.

Na seção acima citada a música apresenta um caráter bastante enérgico, e o violoncelista normalmente optaria por utilizar muito som: mesmo onde aparecem indicações de dinâmicas menos fortes, esta parte mantém o caráter *Vivo*, que sugere bastante energia e sonoridade ampla.

Observa-se também na seção A um recurso composicional presente em toda a *Cadenza*: a mudança gradual de registro do violoncelo, do grave para o agudo. No entanto, enquanto este recurso é utilizado em toda a *Cadenza*, neste movimento o mesmo é observado de forma evidente apenas nesta seção.

The image shows a musical score for measures 10 to 13. It consists of three staves: the top staff is for the Violin, the middle for the Piano, and the bottom for the Cello. The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *sf* (sforzando), *piuf* (pianissimo), and *cresc.* (crescendo). Accents (>) are placed over several notes. Red boxes highlight specific rhythmic patterns in the Violin and Cello parts, while blue boxes highlight patterns in the Piano part. The measures are numbered 10, 11, 12, and 13 at the beginning of each staff.

Figura 6: Compassos 10 ao 13. Em destaque a construção contrapontística, com diálogo entre a mão direita do piano e o violoncelo, que se movimenta junto a mão esquerda do piano.

A indicação *Meno Mosso – vibrante* marca o início da seção B que apresenta várias características comuns à seção A – como alternância de movimentação entre violoncelo e piano, as indicações dinâmicas fortes e acentos – porém, se diferencia pelo caráter *cantabile* e presença da articulação *legato*.

meno mosso - vibrante
cantabile
Meno mosso-Vibrante
ff

Figura 7: Compassos 16 ao 19

Na parte central da seção *B* (compassos 20 a 25), no entanto, o compositor remete ao caráter inicial do movimento, com aceleração do andamento e o retorno da articulação mais curta em *stacatto* no violoncelo, em oposição ao legato do piano, que mantém as características específicas desta segunda seção.

20 poco accel.
poco più mosso
poco accel.
Poco più mosso
ff
ff
ff

Figura 8: Compassos 20 ao 22

No compasso 30 observamos o retorno do material musical apresentado na seção *A*. Nesta seção – que denominamos *A'* – o violoncelo por momentos acompanha o piano em cordas duplas, enquanto o piano realiza o contraponto característico do início do movimento, com divisão de vozes entre as mãos

direita e esquerda (Figura 9), para, logo, assumir a melodia em contraponto com o piano, como ocorre no início da obra.

The image shows a musical score for measures 29 to 31. The top staff is for the violin, and the bottom two staves are for the piano. The key signature has one sharp (F#). Measure 29 is marked 'rall.' and 'sf'. Measure 30 is marked 'Tempo I' and 'mf'. Measure 31 is marked 'Tempo I' and 'mf'. The violin part in measure 30 is highlighted with a blue box. The piano part in measures 30 and 31 has several notes highlighted with red and blue boxes. The piano part in measure 30 has a blue box around the first two notes and a red box around the last two notes. The piano part in measure 31 has a blue box around the first two notes and a red box around the last two notes.

Figura 9: Compassos 29 ao 31

O compasso 49 apresenta novamente a indicação *Meno Mosso – vibrante*, que remete à seção *B*, mas que, pelas modificações observadas, optamos por denominar como seção *C*. Ocorre neste ponto uma mudança na subdivisão rítmica com a introdução do compasso quaternário simples, mantendo o mesmo pulso anterior. Além disso salientamos o traço muito *cantabile* da seção, que começa com muita intensidade e vai diminuindo, com o aparecimento de dinâmicas como *mp* e *p*, além da indicação *calmando* (no compasso 55).

8

The image shows a musical score for measures 50 to 53. Measure 50 is circled in red. A red box highlights a rhythmic figure in the violin part (measures 51-52), and a blue box highlights a similar figure in the piano part (measure 51). The score includes dynamic markings like *sf*, *f*, *sf*, *mf*, and *piu' ff*, and tempo markings like *movendo*. A cello part is indicated at the bottom right.

Figura 10: Compassos 50 a 53. Em destaque a indicação de compasso quaternário simples e as figuras rítmicas introduzidas na parte de violoncelo.

O *calmando* nos conduz à indicação *Calmo* (no compasso 60), onde o violoncelo executa notas longas enquanto o piano mostra a melodia (Figura 11). Vale comentar também que estas notas de acompanhamento do violoncelo formam uma melodia que caminha para a região mais grave do instrumento, tendo esta, além de uma indicação de *expressivo*, a presença de um *crescendo* para a região mais grave, realizando um movimento melódico descendente de uma oitava – do Dó sustenido 2 ao Dó sustenido 1, sendo esta a nota mais grave da passagem.

The image shows a musical score for measures 58 to 65. The top system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a circled measure number '60' and the tempo marking 'Calmo (♩ = 60) cantabile'. The piano accompaniment has a 'rall.' marking. A red box highlights a note in the vocal line, and a blue box highlights a passage in the piano accompaniment. The bottom system shows the cello part with 'poco rit.' and 'più lento' markings. A red box highlights a note in the cello part. The score includes various dynamic markings such as *mp*, *pp*, and *p*, and a '8bassa' marking at the end.

Figura 11: Compassos 58 ao 65. Destacamos o início e o final da escala descendente do violoncelo, na nota Dó sustenido.

O final da seção C nos encaminha para uma passagem de transição, marcada pela indicação *Lento (ad. Lib) – Recitativo*. Este pequeno fragmento de 10 compassos, com caráter livre, ainda com dinâmicas entre *mp* e *pp*, é direcionado ao retorno do *Tempo I* – onde é retomado o caráter e material musical anterior já descrito neste capítulo, na seção que denominamos A".

Após o *Meno Mosso* seguinte – que utiliza novamente o material de C e que, portanto, denominamos como C' – a peça apresenta a *Coda*, com um crescendo do *piano* à *fortissíssimo (fff)*, a dinâmica mais forte presente na música. A *Coda* também aparece em caráter *Vivo*, porém com indicação de ser mais rápido que o *Vivo* do início da obra, tendo assim um término da peça com extrema energia, sendo a última nota do violoncelo um acorde em *fff*, com *sforzato* e acento, evidenciando nitidamente a intenção do compositor de ter a máxima energia do intérprete ao final de sua obra (como demonstra a figura seguinte).

Violoncelo

Piano

f cresc.

f cresc. molto

sff *sff* secco

sff *sff* secco

Figura 12: Compassos 103 ao FIM

Cabe ressaltar o trabalho rítmico presente no movimento, sobretudo nos trechos assinalados pela indicação *Vivo (con fuoco)* que apresentam constante deslocamento de acentuação – com acentos em tempos fracos e ligaduras para os tempos fortes – o que é realçado pelo andamento rápido e a textura contrapontística, com notável independência entre as vozes, gerando uma sensação de agitação e instabilidade rítmica.

Tempo I

alla corda

sff

mf con fuoco

Tempo I

sff *mp*

deciso

mp

Figura 13: Compassos 79 ao 81.

Tecnicamente, a obra apresenta demandas técnicas violoncelísticas muito diversificadas, com uma grande variedade de golpes de arco – *detaché*, *spiccato*, *legato* – além de cordas duplas, saltos entre cordas e o *cantabile*, abarcando os extremos da escala dinâmica, do *pp* ao *fff*.

3.2 UMA ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE *DESAFIO I* E *DESAFIO II*

Para a presente análise comparativa foram abordados exemplos extraídos da *Cadenza* (primeiro movimento), que apresenta o violoncelo (*Desafio II*) ou a viola (*Desafio I*) sem o piano, utilizando uma escrita tecnicamente mais complexa para o instrumento em relação ao segundo movimento, que possui a presença do piano. Ademais, todas as peculiaridades idiomáticas apresentadas aparecem já na *Cadenza*, desta forma, o segundo movimento não será abordado na presente análise comparativa.

A presente análise comparativa entre o *Desafio I* e o *Desafio II*, foi realizada em busca de diferenças relevantes entre as duas peças em relação a notas, ritmos, articulação e registro de oitavas, com intuito de identificar adaptações ou acréscimos implementados na obra em sua reelaboração para violoncelo. Serão apresentados os mesmos trechos no *Desafio I* e no *Desafio II*, lembrando que o violoncelo possui afinação de uma oitava abaixo da viola, contendo as cordas de ambos a mesma afinação (Lá, Ré, Sol, Dó).

A Figura 14 apresenta um trecho da *Cadenza* dos Desafios *II* e *I*, destacando a adição de algumas notas no *Desafio II*. Será utilizada a análise formal apresentada anteriormente para se referir aos trechos, sendo o trecho a seguir correspondente à seção *B*.

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Desafio II' and the bottom staff is labeled 'Desafio I'. Both are in 2/4 time. The top staff has markings: 'Più mosso - con fuoco', 'poco accel.', 'mf', 'cresc. (detaché)', and 'ff'. A green box highlights a passage in the top staff where the melody extends an octave higher than in the bottom staff. The bottom staff has markings: 'Più Mosso, con fuoco poco accel.', 'mf', 'cresc.', and 'ff'.

Figura 14: Trecho da *Cadenza do Desafio II* e *Desafio I*. Em destaque notas adicionadas na parte de violoncelo.

Este, que é um dos pontos de diferença encontrados após a análise, é uma passagem de semicolcheias em movimento ascendente, com presença de técnicas de mudança de posição e mudança de cordas, em uma velocidade relativamente rápida. Sendo assim, podemos observar que o compositor adicionou algumas notas à passagem no *Desafio II*, mudança que ocasionou a ampliação de uma oitava na extensão melódica em relação ao mesmo trecho no *Desafio I*. Uma hipótese que se mostra coerente para justificar esta diferença é a de que no repertório comum de viola e mesmo em sua escrita, não é comum ultrapassar a quarta oitava do instrumento e o trecho é finalizado no *Desafio I* já na quarta oitava da viola. Já no *Desafio II*, a continuação do movimento ascendente se mostra possível por mais uma oitava, pelo instrumento ainda possuir boa ressonância neste registro (bastante agudo) ocasionando assim, o alcance da quinta oitava da extensão do violoncelo. Também se mostra tecnicamente possível a realização da passagem no violoncelo por ser este registro relativamente comum em obras virtuosísticas do repertório do instrumento.

Além desta hipótese que explica a ampliação de registro no *Desafio II*, vale ressaltar que Marlos Nobre escreveu a obra para Aldo Parisot, violoncelista muito renomado, o que pode ter incentivado o compositor a arriscar mais na escrita de seu segundo Desafio, mesmo que este tenha maior dificuldade de execução para os instrumentistas.

A Figura 15 apresenta outro trecho onde encontramos uma distinção de notas entre as obras. Neste, podemos notar que não foram adicionados grupos

de semicolcheias à passagem, porém, no início da mesma existe uma distinção de notas (em destaque na imagem a seguir).

The image displays two musical staves, labeled 'Desafio II' and 'Desafio I'. Both staves begin with a green box highlighting the first few notes. Above the first staff, the tempo marking 'Più mosso - accel.' and the dynamic 'f cresc. détaché' are present. The staff contains a sequence of notes with various accidentals, followed by a section with fingering numbers (1, 2, 4, 1, 2, 3, 1, 2, 3) and a 'ff' dynamic marking. The second staff, 'Desafio I', also starts with a green box and is marked 'Più Mosso, accel.' and 'f cresc. (détaché)'. It follows a similar melodic pattern but with different accidentals. Both staves conclude with a 'Vibrante' marking and a fermata.

Figura 15: Segundo *Più Mosso* da Cadenza.

Este trecho corrobora as hipóteses anteriormente levantadas, já que podemos notar que o compositor começou a passagem em um registro grave na viola (*Desafio I*) enquanto, no violoncelo (*Desafio II*), começa em registro médio. Nota-se que escrevendo a passagem no registro médio do violoncelo o compositor pôde iniciar o trecho de maneira idêntica ao primeiro *Più Mosso*, com um intervalo de quarta ascendente (Si – Mi), enquanto no *Desafio I*, que foi iniciado na região grave da viola, o compositor não pôde manter o mesmo padrão, que estaria fora da extensão do instrumento (que possui como nota mais grave o Dó). Logo, o compositor inicia o trecho com uma terça menor (Dó# – Mi), e não com uma quarta justa. Ressaltamos também que com esta mudança o final da passagem atinge um registro extremamente agudo do violoncelo, enquanto no *Desafio I* o trecho não vai para uma região tão aguda na viola, uma vez que foi iniciado no registro mais grave e não no registro médio como ocorre no *Desafio II*.

No restante da obra foram encontradas diferenças similares, que validam as hipóteses já levantadas. Porém, não serão apresentadas no capítulo, por não consistir em um material novo com relação à análise.

Em geral pode-se inferir que o *Desafio II* não contém um material musical novo com relação ao *Desafio I*, no entanto, a adaptação se mostra enriquecedora para a peça: com a comparação podemos notar que o

compositor ousou mais no que diz respeito às possibilidades do instrumento em seu *Desafio II*, além de chegar a extensões mais extremas no violoncelo, o compositor utiliza diversas alternativas do instrumento – por exemplo, com relação a sua ampla extensão – para manter desenhos melódicos que se mostram mais coerentes com os materiais antes apresentados.

3.3 O IDIOMATISMO NO *DESAFIO II*

Antes de abordar a escrita idiomática de Marlos Nobre vale esclarecer um pouco sobre *idiomatismo*, uma vez que o termo pode gerar alguma controvérsia. Recorremos a Hugo Pilger (2015) para esclarecer a concepção que adotamos neste estudo⁷:

A palavra “idiomático” vem do grego (*idiomatikós*), que significa “particular”, “especial”. Ao trazer esse conceito para o instrumento, entendemos por seu idiomatismo tudo o que lhe é particular, daí os recursos musicais e sonoros de um trombone diferirem bastante dos de um piano que, por sua vez, diferem bastante dos de um violão. Ao analisarmos instrumentos de uma mesma família como o violino, a viola e o violoncelo, percebemos traços particulares, ainda que muitas vezes possam ser deveras semelhantes. O idiomatismo de um instrumento se desenvolve de acordo com o tratamento que os compositores dispensam a esse instrumento em suas composições, portanto, ele evolui constantemente (PILGER, 2015, p.105).

Pilger lista uma série de técnicas idiomáticas que classifica em dois grupos, *idiomatismo direto* e *idiomatismo indireto*. Neste capítulo utilizaremos como base as técnicas de idiomatismo direto listadas pelo autor, desta forma, todas as técnicas idiomáticas citadas são encontradas na lista elaborada por Pilger (2015, p. 105) que transcrevemos a seguir, sendo os itens ressaltados em negrito aqueles presentes no *Desafio II*:

IDIOMATISMO DIRETO:

- 1- Pizzicato tocado com arco simultaneamente

⁷ Ver PILGER (2015) para um estudo mais aprofundado sobre o tema do idiomatismo no violoncelo.

2- Pizzicato de mão esquerda

3- Efeitos ou ruídos (Técnica expandida)

4- Sul ponticello

5- Tremolo

6- Glissandos

7- Escala cromática descendente de efeito

8- Cantabile

9- Acordes

10- Arpejos

11- Cordas duplas

12- Cordas soltas

13- Cordas soltas como elemento mediador entre mudanças de cordas ou posições

14- Pedal

15- Timbragem de corda específica

16- Exploração de grande extensão do instrumento

17- Duas ou mais vozes independentes

18- Movimento convergente das vozes

19- Golpes de arco

20- Harmônicos naturais e artificiais

21- Ligaduras e mudanças de cordas desestabilizadoras do ritmo

22- Paralelismo horizontal e vertical (digitação similar ou topografia do espelho)

23- Surdina

IDIOMATISMO INDIRETO:

1- Teclas Brancas e Pretas ou Topografia do Teclado

2- Justaposição de quartas

3- Escrita retratando sons da natureza

4- Finais em uníssono

5- Polirritmia

6- Trinado (ou tremolo) medido

cordas soltas, pedal, paralelismo, acordes e exploração de grande extensão do instrumento.

Tecnicamente a execução deste fragmento é muito viável e percebe-se que o compositor realmente pensou no aspecto idiomático do instrumento, pois, em outros Desafios para instrumentos de cordas aparecem peculiaridades idiomáticas parecidas, adequadas para cada instrumento (no *Desafio III* para contrabaixo e piano, por exemplo, as notas pedais aparecem em intervalos de quartas, se adequando à afinação das cordas soltas do instrumento). Além disso, o movimento de sextas menores ascendentes tem como característica um bloco na mão esquerda que se mantém, tendo o violoncelista que se preocupar menos com a digitação. Outra técnica idiomática que aparece no exemplo são os acordes, que aparecem no final do trecho, tendo estes a utilização das quatro cordas simultaneamente. O compositor deixa claro em sua escrita como se deve executar os mesmos, colocando duas notas do acorde como *apoggiaturas*, já que naturalmente não seria possível executar as quatro cordas simultaneamente.

Abaixo outro exemplo de idiomatismo na escrita de Nobre, retirado do primeiro *Più Mosso* da *Cadenza*:

Figura 17: Primeiro *Più Mosso* da *Cadenza*

Neste trecho podemos observar a presença de arpejos ascendentes, chegando a um registro agudo do instrumento (o Ré 5, indicado na figura 17). Com os *arpejos*, *exploração de grande extensão do instrumento* e da indicação do golpe de arco *detaché*, contabilizamos três elementos presentes na lista de aspectos idiomáticos diretos. A utilização de arpejos ascendentes é comum na

escrita para violoncelo, e associada à utilização de uma grande extensão do instrumento em um tempo rápido gera uma passagem virtuosística característica, que como já dito é comum em *cadenzas*.

O último trecho que citaremos sobre o *Desafio II* está presente no compasso 49 do *Desafio* (Figura 18):

The image shows a musical score for Viola, measures 49 to 55. The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many slurs and accents. Handwritten annotations include 'Meno mosso', '- vibrante', 'ff cantabile', 'ff', 'piuff', 'Movendo', 'poco rit.', 'Calmando', and 'dolce'. A circled number '50' is placed above the staff. Red boxes highlight specific rhythmic patterns in measures 53 and 54.

Figura 18: Compassos 49 ao 55

Queremos salientar a presença da indicação *cantabile* feita pelo compositor. Este elemento, também presente no estudo de Pilger (2015), é muito característico da escrita para violoncelo, sendo – dentre outros – um dos mais marcantes do instrumento tanto no repertório solista e camerístico quanto no repertório orquestral. Apesar da peça conter outros trechos para se abordar o elemento *cantabile*, decidimos apresentar este fragmento para apontar, simultaneamente, as "ligaduras e mudanças de cordas desestabilizadoras do ritmo", este elemento é citado por Pilger (2015) como idiomatismo direto e aparece no decorrer da passagem, principalmente nos compassos 53 e 54. No presente trecho o compositor ainda indica acentos no início das ligaduras, que contribuem ainda mais para essa "desestabilização" do tempo, uma vez que três dos cinco acentos presentes são em tempos fracos ou na metade dos tempos.

Percebemos nestes pequenos fragmentos vários elementos idiomáticos, que consistem nas técnicas violoncelísticas mais relevantes da obra e demonstram considerável domínio do compositor com relação à escrita para violoncelo. Os demais recursos idiomáticos são similares e recorrentes no *Desafio II*.

4 TRÊS CANTOS DE IEMANJÁ

Assim como no *Desafio II* para violoncelo e piano a peça *Três Cantos de Iemanjá* é uma adaptação de um material já existente, no caso, a obra *Beiramar* para canto e piano. *Beiramar* foi composta em 1966 pouco depois do término de seus estudos na Argentina, no *Instituto Torcuato Di Tella*⁸.

Curiosamente, Marlos Nobre, que frequentou o Instituto a partir do ano de 1963 e compôs neste período peças experimentais como *Ukrinmakrinkrin* (1964), escreve em seguida obras tradicionais de cunho nacionalista, como *Praianas* (1965) e *Beiramar* (1966) – embora o compositor explicita sua rejeição ao nacionalismo, como declara na entrevista cedida à Silva (2010):

Eu nego e rejeito o nacionalismo musical ou qualquer outro tipo de nacionalismo, isso quero deixar bem claro. Mas não nego nem jamais negarei as raízes mais puras e fortes de minhas experiências musicais de minha infância, que sempre vão estar presentes em minhas obras. Elementos rítmicos, melódicos, harmônicos e até formais destas experiências sobretudo do Carnaval de Recife, sempre estão em minhas obras. O fato de ter escrito peças como *Praianas* e *Beiramar*, logo depois de *Ukrinmakrinkrin*, nunca foi algo estranho para mim. Na minha mente criadora, sempre existem resíduos de pensamentos e de experiências passadas que afluem naturalmente à superfície me obrigando quase diria, a escrevê-las. Depois de uma obra tão experimental com *Ukrinmakrinkrin* era como se minha mente desejasse um repouso, um retorno, algo para mim natural. Tudo faz parte natural de minha criação. Não tenho preconceitos de parecer vanguarda ou retaguarda, para mim isso não existe. Somente existe o impulso forte e essencial da criação (NOBRE apud SILVA, 2010, p.163).

⁸ O *Instituto Torcuato Di Tella* foi uma referência no campo das artes, um espaço de aprendizagem e criação artística de enorme relevância não só a nível latino-americano, mas também mundial. No que diz respeito à música, é notável o papel do CLAEM – *Centro de Altos Estudios Musicales del Torcuato di Tella*, criado em 1962 por Alberto Ginastera – na formação de um número enorme de compositores vindos de diversos países da América Latina. Seu foco era a pesquisa e criação musical contemporânea, explorando as linguagens de vanguarda mais atuais de sua época e promovendo novas expressões musicais. Entre os trabalhos realizados no Instituto cabe ressaltar a pesquisa e criação na área da música eletroacústica, pioneiro a nível mundial.

Entretanto, apesar da negação do nacionalismo musical, a obra *Beiramar* – adaptada para o violoncelo recebendo o título de *Três Cantos de Iemanjá* – dialoga diretamente com o gênero da canção nacionalista, e o próprio processo “inconsciente” relatado pelo compositor se relaciona com o ideal de Mário de Andrade, que afirmava que “uma arte nacional não se faz com a escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo” (ANDRADE, 1939, p.3).

Sobre a temática da obra *Três Cantos de Iemanjá*, introduzimos brevemente à figura deste orixá tão recorrente no imaginário artístico e musical brasileiro.

Segundo as lendas Iemanjá foi o primeiro orixá criado pelo deus Olodumaré, sendo reconhecida como senhora das águas e mãe dos seres. A deusa é, por vezes, representada ou como sereia encantada ou como uma mulher branca de vestes azuis, rodeada pelas ondas.

Na antiguidade, Iemanjá era retratada como uma mulher negra de seios fartos apoiados nas mãos, porém, em razão da mistura de algumas culturas e sobreposição de outras, bem como dos efeitos do próprio tempo, a imagem da deusa sofreu modificações, como explica Barros:

[...] Em resumo, a passagem de Iemanjá, da África para o Brasil provocou nessa orixá alterações significativas, tanto em termos de sua simbologia como quanto à própria imagem e representação junto às religiões afro-brasileiras. Orixá africana, divindade tribal cultuada à beira do rio Ogum, negra, de fartos seios desnudos, representante do poder feminino, originariamente associada ao plantio e colheita dos inhames novos e à coleta de peixes, enquanto divindade hidrolátrica, no Brasil, sua imagem se transformou. (BARROS, 2006, p39)

Na maioria das histórias, Iemanjá representa o feminino, a maternidade e a fertilidade. Segundo Barros (2006, p.32), “no Brasil, Iemanjá compõe o quadro, ao lado das orixás Oxum e Nanã Boroquê, das Iyá Mi (grandes Mães) cultuadas e reverenciadas nos terreiros de candomblé e umbanda, bem como das demais religiões afro-brasileiras”. Logo, para muitas crenças, Iemanjá representa uma imagem de maternidade, consolo e acolhimento.

lemanjá, originariamente orixá africana, grande mãe do povo iorubá, em virtude de todo o longo processo de escravização do negro africano, com este foi trazida para um novo mundo e um novo destino. Nessas terras desconhecidas, seu culto alastrou-se por todo o continente, envolvendo negros, brancos, mulatos, mestiços, ricos, pobres – todos enfim. Dos batuques gaúchos ao xangô pernambucano, lemanjá teve seu culto difundido, estruturado e estabelecido, afirmando-se como um grande exemplo de figura feminina afro-brasileira. (BARROS, 2006, p.1)

Apresentamos a seguir os textos dos três movimentos da obra *Beiramar* para canto e piano de autoria do compositor Marlos Nobre⁹.

I. Estrêla do Mar

Oh lemanjá

Quem vem me beijar

Abaluê

Quem vem me arrastar

Eu vou co'a rede pescar

e vou muito peixe trazer

Das verdes estradas do mar

Quero ser feliz

Quero me afogar

Nas ondas da praia vou ver

Vou ver a estrela do mar

E no chão desse mar esquecer

O que eu não posso pegar

Ó Yá ôtô

vem ver meu penar

Ô bajarê

⁹ Letra disponível na descrição do vídeo MARLOS NOBRE, BEIRAMAR for soprano and piano, Angela Barra, R. Bellestero. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WHSTL99pBGO>

Quem me faz sonhar
 Sereia fuja do mar
 e venha na praia viver
 em cima da areia brincar
 Quero me perder
 Vem oh Yemanjá
 A Noite que ela não vem
 é só de tristeza pra mim
 e eu ando pr'outro lugar
 deixando esse mar tão ruim
 Ah!

II. Yemanjá

Yemanjá ô tô bajarê
 ô yá ô tô bajareô
 Sereia do mar levantou
 Sereia do mar quer brincar
 Canôas te vão trazer, presentes te vão levar
 Mãe d'água aceitou macumba
 vem vindo brincar na areia
 trazendo Orungã o filho de Inaê
 Õ Iná odê resseê
 ôki lemanjá éro lêguê Ô
 ôki Yemanjá éro legue

III. Ogum de Lê

Eu me chamo Ogum de lê
 não nego meu natura
 sou filho das águas claras

*sou neto de Iemanjá
Iemanjá vem, vem do Mar
A noite que ela não veio
Foi de tristeza pra mim
Ela ficou nas ondas
Ela se foi afogar
Iemanjá vem, vem do mar
Eu vou prá outras terras
que minha estrela se foi
nas ondas verdes do mar
Iemanjá vem, vem do mar
Eu me chamo Ogum de Lê
não nego meu natura
Sou filho das águas claras
Sou neto de Iemanjá
Iemanjá vem, vem do mar
Vem do mar, do mar
Do mar, do mar*

4.1 ESTRELA DO MAR

O movimento pode ser dividido entre as seguintes seções

Introdução	A	Transição I	B	A'	Transição II	B'	CODA
<i>Vivo</i>	<i>Lento</i>	<i>Più Mosso</i>	<i>Animato</i>	<i>Lento</i>	<i>Più Mosso</i>	<i>Animato</i>	<i>Vivo</i>
1 – 8	9 - 24	24 - 32	33 - 48	49 – 64	65 - 72	73 - 84	85 - FIM

Tabela 4: Estrutural formal de *Estrela do Mar*

O primeiro movimento de *Três Cantos de Iemanjá* apresenta fortes traços melódicos modais, observando-se a alternância na melodia entre os modos dórico, frígio e eólio.

Vivo (♩ = 132)

Figura 19: Compassos 1 ao 4. Em destaque o mi bemol, nota característica do modo Ré frígio.

Figura 20 : Compassos 21 ao 24. Em destaque o Si natural, nota característica do modo Ré dórico.

A entrada do violoncelo no *Lento* (seção A), depois da introdução de oito compassos do piano, apresenta o material melódico que será explorado ao

longo movimento. Consiste numa grande seção de 16 compassos, que mantém o andamento lento nos primeiros oito compassos – com notas longas no violoncelo, em dinâmica *mp* – e que, a partir da indicação *animando poco a poco*, inicia um grande acelerando e crescendo, com mais movimento na linha melódica principal. O desenho melódico do *animando poco a poco* é empregado na construção melódica do *Animato*, apresentado primeiramente pelo piano na introdução (compassos 1 a 8) e posteriormente pelo violoncelo, nas seções *B* e *B'*. A observação das duas figuras a seguir (Figuras 21 e 22) nos permite visualizar a semelhança entre os dois trechos no que diz respeito à construção melódica:



Figura 21 : Compassos 17 ao 20.



Figura 22 : Compassos 33 ao 36.

Entretanto, salientamos que há uma transição entre as seções *A* (*Lento* – *animando poco a poco*) e *B* (*Animato*), marcada pela indicação *Piu Mosso*.

Handwritten musical score for measures 25-28. The tempo is marked **Piu Mosso** ($\text{♩} = 80$). The score features a cello line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. The piano part includes chords and a triplet. Dynamics include *f* and *sf*. There are various articulation marks like accents and slurs.

Figura 23 : Compassos 25 ao 28.

O *Animato* (seção *B*, mais rítmica e viva) finaliza com alternância de movimento entre violoncelo e piano, com várias repetições que levam a uma nota longa com fermata, que prepara para a repetição da estrutura formal descrita anteriormente, *Lento – animando poco a poco – Piu Mosso – Animato*. Esta repetição apresenta variações, por exemplo, o violoncelo no registro agudo e o acompanhamento do piano em colcheias, que aparecem pela primeira vez neste ponto.

Handwritten musical score for measures 49-52. The tempo is marked **Lento** ($\text{♩} = 72$) *poco tratt. - - - a tempo*. The score features a cello line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. The piano part includes chords and a triplet. Dynamics include *p* and *cresc.*. There are various articulation marks like accents and slurs. A red box highlights the cello melody and a blue box highlights the piano accompaniment.

Figura 24: Compassos 49 ao 52. Ressaltamos a melodia do violoncelo no registro agudo e o acompanhamento de colcheias do piano.

O movimento se encerra com muita intensidade na reaparição do *Vivo* (CODA) da introdução, com solo de piano acompanhado pela nota Ré do violoncelo na região aguda, em fortíssimo e crescendo ao *fff*.

The image shows a musical score for measures 85 to 89. The score is written for a piano and a cello. The tempo is marked 'VIVO' with a metronome marking of quarter note = 132. The key signature is one flat (B-flat). The score includes several dynamic and expression markings: 'ff' (fortissimo) in blue boxes, 'ff subito' (fortissimo subito) in red boxes, and 'cresc' (crescendo) in red boxes. There are also blue boxes around some notes and a blue box around a crescendo hairpin. The score ends with a double bar line and repeat signs.

Figura 25: Compassos 85 ao 89. Compassos finais do movimento. Em destaque as indicações de expressão e dinâmica.

O trabalho de sonoridade representa um desafio neste movimento. Dentre as questões a serem discutidas sobre demandas técnicas, pode-se dizer que o maior desafio sem dúvida está na mão direita do instrumentista. *Três Cantos de Iemanjá* (veremos também nos outros movimentos da peça) exige muito controle de arco, sobretudo por ser uma peça inicialmente pensada para canto, com melodias *cantabiles*. Muitas vezes observamos notas que perduram por vários compassos (alguns desses prolongamentos de notas não ocorrem na obra *Beiramar*, devido às limitações do canto devido à respiração) e que muitas vezes são sucedidas por arcos que precisam ser mais rápidos: esse tipo de arcada sempre é um desafio para o instrumentista que, se optar por seguir a sugestão original de arcada da peça, precisa conseguir um equilíbrio muito bom entre o arco lento (nas notas longas) e o arco rápido (nas notas mais curtas) para que não se perca a longa linha da melodia. Outra demanda técnica presente na peça diz respeito à mudança imperceptível de

arco em notas longas, mantendo a mesma sonoridade em toda extensão da nota.

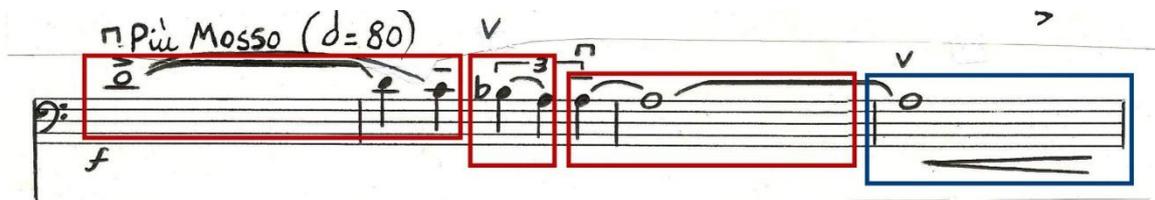


Figura 26: Compassos 25 ao 28.

O exemplo destaca as diferentes mudanças de arco, com mudança de velocidade devido às distintas durações. No último compasso da figura observamos a mudança de arco “imperceptível” que objetiva a não interrupção da nota Lá, sendo este um dos trechos que mostra o desafio de manter a linha melódica enquanto a mecânica do instrumento não nos induz a isso. Observamos uma arcada longa (de, ao todo, seis tempos) para baixo, sucedida por uma arcada para cima muito mais rápida (no total de um tempo e um terço de tempo), porém o que complica a passagem tecnicamente é o material subsequente, que consiste em mais uma nota longa para baixo. O violoncelista então precisa em um curto intervalo tempo (correspondente à arcada para cima) voltar seu arco para o talão, com a mesma intensidade para, assim, não interromper a linha melódica. Trata-se de uma técnica bastante refinada de arco, na qual o violoncelista precisa trocar o ponto de contato do arco na corda e também o peso utilizado, mantendo assim a linha melódica. Uma pequena mudança que poderia ser feita é antecipar a troca de arco para a nota Dó, proporcionando assim uma arcada para cima de 2 tempos e um terço de tempo e amenizando um pouco o desafio técnico, entretanto o violoncelista ainda precisaria fazer todas as compensações citadas, porém agora em menor escala.

4.2 YEMANJÁ ÔTÔ

Com caráter calmo, a peça apresenta estrutura A – B – A, conforme exposto no quadro a seguir:

Seção A	Seção B	Seção A
<i>Moderato</i>	<i>Più Mosso</i>	<i>Tempo I</i>
Compassos 1 ao 12	Compassos 13 ao 28	Compassos 29 ao Fim

Tabela 5: Estrutural formal de *Yemanjá ôtô*

O movimento se inicia com uma breve introdução do piano que expõe a figura rítmica de síncope, a ser explorada durante toda sua extensão, tanto no acompanhamento do piano quanto na melodia principal, tocada sempre pelo violoncelo.

Moderato (♩=72)

Figura 27 : Compassos 1 ao 4.

Em A observamos uma melodia que explora o modo eólio, com apenas duas alterações do piano na frase descendente que finaliza a seção.

Verificamos a índole vocal da melodia com a recorrência de notas repetidas e uma prosódia expressiva construída em relação direta com a letra, presente na versão original para canto e piano:

A seção B é marcada pela indicação *Piu Mosso*, onde ocorre uma interrupção do caráter sincopado do acompanhamento anterior: o piano neste ponto apresenta blocos de acordes com duração mais longa, acompanhando a melodia na qual é introduzida a célula rítmica de quiálteras, tocada pelo violoncelo.

The image shows a musical score for measures 13 to 16. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The tempo marking 'Piu Mosso' is written in a red box above the first measure, with '(♩ = 66)' next to it. A blue box highlights a triplet of eighth notes in the first measure of the top staff. A red box highlights a fermata over a half note in the second measure of the top staff. Another red box highlights a fermata over a half note in the fifth measure of the top staff. The piano accompaniment in the bottom staff consists of chords and longer note values. Dynamic markings include *mp* and *f*. There are also accents and slurs over various notes.

Figura 28: Compassos 13 ao 16.

Esta seção, em contraste com a anterior, apresenta um caráter mais instável não somente pela mudança de andamento, mas também pelas indicações dinâmicas e agógicas: ressaltamos a presença de inúmeros *crescendos*, *descrecendos*, *fermatas*, *ritardandos*, a indicação de *agitando*, além da primeira indicação de *f* e acento do movimento, que conferem traços de inquietação em oposição ao caráter mais comedido da seção A.

The image shows a musical score for measures 17 to 20. The top staff is in treble clef. A red box highlights the marking 'cresc. --- ten.' above the first measure. Another red box highlights 'a tpo.' above the second measure. A blue box highlights 'mf' below the second measure. A red box highlights 'f' above the fourth measure. A final red box highlights 'poco Rit.' above the fifth measure. The score includes various musical notations such as triplets, accents, and slurs.

Figura 29: Compassos 17 ao 20.

Também neste trecho do movimento observamos maior número de alterações melódicas e harmônicas: na melodia, o fá sustenido tocado reiteradas vezes pelo violoncelo, e no piano alterações que geram tensão

desde o princípio até o final na seção *B*: chamamos a atenção, por exemplo, para a movimentação cromática descendente do piano que aparece logo nos primeiros compassos de *B*, criando uma atmosfera diferenciada na parte central do movimento.

Depois de um grande crescendo que culmina no *ff* do violoncelo seguido de diminuendo nos últimos compassos de *B*, a indicação *Tempo I* no compasso 29 marca o retorno ao *A*, com caráter calmo, sereno, e agora com a indicação de *p*, que sugere uma índole ainda mais amena que aquela apresentada no início do movimento.

The image shows a musical score for measures 29 to 32. It consists of four staves: a single treble clef staff at the top, and three staves for a grand piano (treble and bass clefs). The score includes several handwritten annotations and highlights:

- Measure 29:** The first staff has a dynamic marking *f cresc.* and a box around the first measure. Above it are markings for accents and a triplet. The piano part has a dynamic marking *p* and a box around the first measure.
- Measure 30:** The first staff has a dynamic marking *ff* in a red box, with the instruction "poco allarg." above it. The piano part has a dynamic marking *f* and a box around the first measure.
- Measure 31:** The first staff has a dynamic marking *2 tempo* in a red box, with the instruction "poco rit." in a blue box above it. The piano part has a dynamic marking *dim.* and a box around the first measure.
- Measure 32:** The first staff has a dynamic marking *p* in a red box. The piano part has a dynamic marking *p* and a box around the first measure.

Other annotations include "1° Tempo" in a blue box at the start of measure 29, a box with the number "30" at the start of measure 30, and various dynamic hairpins and slurs throughout the score.

Figura 30: Compassos 29 ao 32.

Salientamos o trabalho timbrístico do violoncelo, que com o som pode ressaltar os contrastes de caráter entre as seções: na seção *A* sugerimos um arco leve, almejando um som suave porém encorpado no início do movimento, uma vez que na volta da seção observamos uma dinâmica mais *piano* e o instrumentista precisa de uma margem para fazer essa diferença. Em *B* já

teremos dinâmicas mais sonoras, chegando a *ff* no compasso 27 após um crescendo que ocorre desde o compasso 13, aumentando a intensidade pouco a pouco. Sugere-se que no início da seção B, apesar da indicação de *mp* o instrumentista tenha um som mais presente, fazendo um *mezzo piano* com contato na corda, dando uma cor diferente do início do movimento. Finalmente, no retorno ao A, onde aparece a dinâmica *p* pela primeira vez em todo o movimento, sugere-se que o instrumentista busque um som realmente muito suave e macio, sem peso no arco, utilizando somente a velocidade do arco com o seu peso natural. O trecho é um desafio camerístico de equilíbrio, pois o piano não pode cobrir o violoncelo, que deve tentar beirar o mínimo de som possível.

Outra peculiaridade presente no movimento e que merece ser comentada é a repetição de notas na melodia de forma recorrente: isso se deve à relação mantida com a escrita para canto, que muitas vezes mantém a mesma nota mudando somente o texto, e isso ao ser transcrito para o violoncelo nos trás um resultado não muito idiomático, mas que pode ser bem sucedido se o instrumentista tiver em mente o objetivo de não repetir notas com a mesma intensidade (sempre conduzindo o fraseado) e também buscando uma conexão das mesmas. Vale lembrar que apesar da repetição das notas, muitas vezes com ritmos específicos, estes se mostram relacionados ao texto contido na música original e devem ser pensados como melodias – e não como passagens rítmicas – buscando a reprodução da sonoridade do canto.

4.3 OGUM DE LÊ

O movimento é dividido nas seguintes seções:

A	B	C	B'	C'	B''	A	B'''	CODA
Mosso	Declamado - Meno Mosso	Lento	Più Mosso	Lento	Declamado - Più Mosso	Tempo I	Declamado - Meno Mosso	Poco a Poco Accell
1-12	13-16	17-24	25-28	29-32	33-36	37-44	45-48	49-FIM

Tabela 6: Estrutural formal de *Ogum de Lê*

O piano inicia a seção A com colcheias ágeis na mão direita, em dinâmica forte e com crescendo, realizando de forma comprimida a linha melódica que será executada em seguida pelo violoncelo. Após a introdução de quatro compassos do piano o violoncelo entra iniciando um jogo de pergunta e resposta com alternância de movimento entre os dois instrumentos.

The image shows a handwritten musical score for measures 5 to 8. The top staff is in bass clef and contains a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Above the notes are rhythmic markings: a square for quarter notes and triangles for eighth notes. The piano part is marked 'mf marcato e rudo'. The bottom staff is in bass clef and contains a rhythmic pattern of eighth notes. The piano part is marked 'mf rudo'. The score includes dynamic markings, articulation marks, and a '(simile)' instruction. Red boxes highlight the piano's melodic line and the cello's rhythmic pattern, while blue boxes highlight the piano's accompaniment and the cello's melodic line.

Figura 31: Compassos 5 ao 8.

As seções B, B', B'' e B''' são assinaladas pela indicação *Declamado* e funcionam como interlúdios entre as diferentes seções do movimento. De textura homofônica, caráter forte e solene, distinto à seção A, se caracteriza pela repetição de uma frase curta, de dois compassos, que se inicia com um salto de quinta justa entre as notas Sol e Ré, e logo um movimento

descendente de retorno ao Sol. Este movimento descendente sofre alterações no seu último intervalo a cada aparição do *Declamado*: a primeira vez finaliza com o intervalo de terça menor, nas seguintes, segunda maior e terça maior, e logo antes da *coda* reaparece o intervalo de terça menor. O acompanhamento do piano avança em blocos de acordes marcando os tempos (ou o tempo mais forte) de cada compasso.

The image shows a musical score for measures 13 to 15. The top staff is for the cello, marked "Declamado - Meno Mosso" and "(♩=66)". It features a melodic line with various intervals and dynamics, including "f alla corda" and "sfz". The bottom staff is for the piano, marked "f cresc." and "sfz", showing a harmonic accompaniment with chords and dynamics. A red box highlights the first measure of the cello line, and blue boxes highlight specific intervals in both staves.

Figura 32: Compassos 13 ao 15.

A seção C e C', marcadas pela indicação *Lento* e *p dolce espressivo* (*p dolcissimo* e *parlato*, na segunda aparição) exprimem um caráter muito contrastante com o início do movimento. O acompanhamento do piano em colcheias segue a dinâmica da melodia principal, mantendo a textura homofônica. A linha melódica do violoncelo é construída, novamente (assim como no movimento anterior), a partir da repetição de notas, que remetem a expressividade do canto.

Lento ($\text{♩} = 60$)
p dolce - espressivo
p dolce

Figura 33: Compassos 17 ao 20.

Após a repetição de A – frisada pela indicação *Tempo I* – e a execução do último *Declamado*, se inicia uma *coda*, com extensão de seis compassos que consiste num grande *accelerando* e *crescendo* até o *fff*, terminando em uma nota curta, em *sforzatisimo*, explorando uma ampla tessitura entre o violoncelo e o piano.

Poco a poco Accell. e cresc. sempre

Figura 34: Compassos 49 ao 51.

Figura 35: Compassos 53 ao fim.

Com relação às demandas técnicas violoncelísticas requeridas, salientamos novamente o trabalho de sonoridade, onde cada seção requer um tipo de som diferenciado: em A, arco curto, sem muita conexão (não chegando ainda a um *spiccato*) e com um som presente. Na seção B (e suas variações) deve-se buscar um som amplo, com arcos longos e buscando sempre conexão entre mudanças de arco, ressaltando também os acentos presentes nos pontos culminantes (nas notas mais agudas), que não precisam ser vistos exatamente como acentos e sim como momentos de ênfase da frase. Já em C observamos o trecho de maior repetição de notas de toda a peça.

Este tema foi abordado brevemente no movimento anterior, e neste movimento, observamos uma recorrência ainda maior de repetição de notas: mesmo apresentando ritmos distintos o trecho não possui uma índole rítmica, estando relacionado com a presença do texto na composição original. Enquanto este tipo de construção melódica – associada ao texto – cobra muito sentido no canto, ao ser tocada no violoncelo pode ocasionar certa monotonia caso não seja bem conduzida. O instrumentista então deve buscar, como no movimento anterior, conduzir em uma linha grande, pensando em conectar as notas repetidas (lembrando que o canto só marca esta diferença com as mudanças de sílabas).

Uma sugestão técnica para fazer com que estes trechos de repetição de notas se aproximem da forma expressiva do canto é deixar o arco sem muita

pressão, para que as mudanças de arcadas, apesar de existirem, não fiquem muito evidentes. Ressaltamos também a necessidade de conduzir as notas repetidas através do acréscimo de dinâmicas – normalmente *crescendos*. Nos compassos 30 e 31, por exemplo, o instrumentista pode executar um *crescendo* nos dois últimos tempos correspondentes às notas repetidas, com um recuo no primeiro tempo seguinte (compasso 31) para repetir em seguida a mesma ideia de condução. Vale lembrar também que estas são sugestões de *performance*, e que estas dinâmicas não estão indicadas pelo compositor. Salientamos, ainda, a indicação *parlato* no compasso 29, que corrobora a relação apresentada entre a repetição melódica de notas e o texto ou parte vocal presente na versão original da peça.

Handwritten musical score for measures 29-32. The tempo is marked "LENTO (♩ = 60)". Measure 29 is marked "(parlato)". Measures 30 and 31 are highlighted with a red box and contain numerous repeated notes. Handwritten annotations include "poco a poco", "poco rit.", "a tempo", and "poco accel.". A "cresc. molto" marking is at the end of the passage.

Figura 36: Compassos 29 ao 32. Em destaque compassos 30 e 31, fragmento com numerosas repetições da nota Si bemol.

Finalmente na *Coda*, indicamos a realização dos acentos com um ataque nítido, e para a compensação das arcadas para cima – que mais uma vez tem muito menos tempo de execução do que as arcadas para baixo – sugerimos a retirada de peso do arco, fazendo assim que a última nota dos compassos não seja muito forte, deixando uma margem de dinâmica que permita evidenciar todos os acentos que aparecem no trecho. Para realização do grande *crescendo* indicado no final podemos ressaltar a troca de arco já indicada na partitura, porém, para destacar a dinâmica sugerimos atrasar a troca de arco o máximo possível, sobrando assim grande quantidade de arco para realização da dinâmica *fff* escrita, momento este que é o mais forte de toda a peça.

The image displays three staves of musical notation. The first staff is marked with 'Poco a poco Accell. e cresc. sempre' and features a red box around the first accent (>) and a red arrow pointing left. The second staff is marked with 'più f' and 'cresc. sempre', with red boxes around the first and second accents (>). The third staff shows a red box around the first accent (>), a red box around the final measure, and a red box around the final sharp sign (#).

Figura 37: Compassos finais do movimento. Em destaque as indicações de dinâmica, acentos e arcadas.

4.4 O IDIOMATISMO EM TRÊS CANTOS DE IEMANJÁ

Nos parece natural que o *Desafio II* de Marlos Nobre, por ter sido concebido a partir de um material original para a viola (que apresenta uma série de similaridade com o violoncelo, como toda a mecânica de arcos friccionados e da afinação das cordas), possua uma escrita mais idiomática que *Três Cantos de Iemanjá*, peça adaptada de uma obra original para o canto.

Porém, ressaltamos que dentre as principais características do violoncelo está o *cantabile* que aparece durante toda a peça *Três Cantos de Iemanjá*. Este elemento idiomático será o mais presente e, ao se tratar de variedade de elementos idiomáticos, observamos uma peça distinta do *Desafio II* – que contém notável variedade de demandas técnicas e passagens idiomáticas – porém, veremos a seguir trechos interessantes para a escrita do violoncelo.

Vale ressaltar também que não será apresentada nenhuma análise comparativa específica entre as obras *Beiramar* e *Três Cantos de Iemanjá* (obra original e sua adaptação) por serem quase idênticas. Diferente do que

ocorre no *Desafio II*, na presente peça não se apresenta nenhuma alteração ou acréscimo de notas: as únicas diferenças que poderiam ser citadas se referem a determinadas notas que são prolongadas por mais tempo na adaptação para violoncelo (o que possivelmente não poderia ser feito no canto devido às limitações geradas pela necessidade respiração) e as mudanças de registro empregadas (por exemplo, as transposições de oitava) na versão instrumental.

Iniciando com o primeiro *Lento* de “Estrêla do Mar”, o violoncelo aparece em sua região médio-grave, e podemos notar o contorno melódico da passagem, que apresenta o elemento do *cantabile*, característico do movimento.

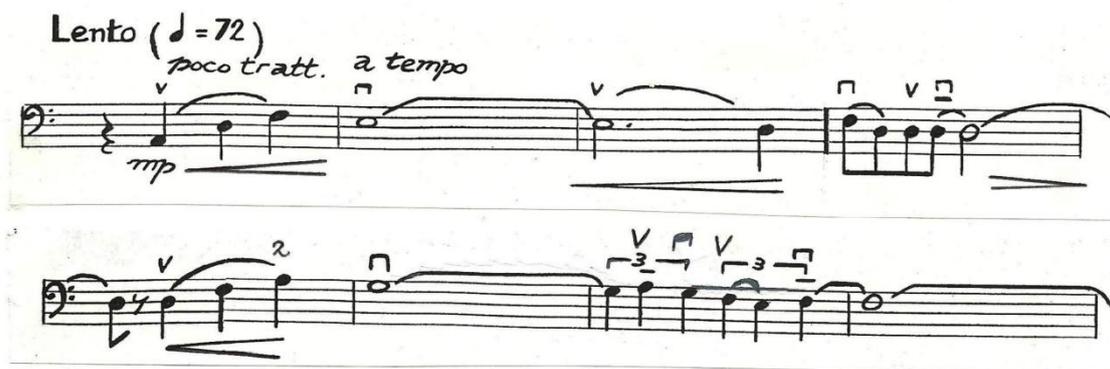


Figura 38: Compassos 9 ao 16.

No decorrer do movimento o compositor retoma a seção inicial (repetindo também as seções seguintes) na oitava acima, o que pode ser caracterizado – segundo o estudo de técnicas idiomáticas de Pilger (2015) – como utilização do elemento *exploração de grande extensão do instrumento*, uma vez que no movimento o violoncelo atinge notas da região mais grave, como o Ré que aparece no compasso 45, e chega a utilizar o Ré três oitavas acima no segundo *Più Mosso*, compasso 65, abrangendo a região aguda do instrumento, como podemos observar nas figuras seguintes.

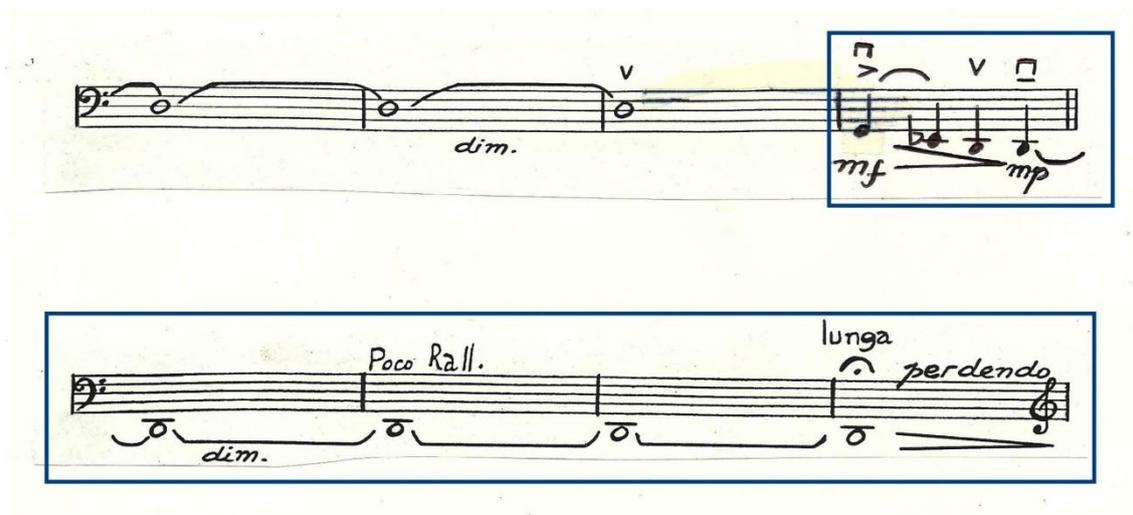


Figura 39: Compassos 41 ao 48. Em destaque notas na região grave do violoncelo.



Figura 40: Compassos 65 ao 72. Em destaque notas na região aguda do violoncelo.

Partindo para o segundo movimento da obra – “Yemanjá Ôtô” – podemos comentar sobre a grande repetição de notas em melodias *cantabiles*, incomuns para a escrita do violoncelo, sendo claramente pensadas para a voz humana – tendo em mente a separação das sílabas das palavras utilizadas na música. Porém, como já dito anteriormente, é possível realizar essas passagens de maneira natural e sem soarem como trechos rítmicos, conduzindo estas repetições. Esta peculiaridade também aparece no terceiro movimento – “Ogum de Lê” – como ressaltado no subcapítulo anterior.

O traço idiomático mais marcante da peça é também o *cantabile* – presente do início ao fim, nos três movimentos. Entretanto, observamos ainda um elemento idiomático único presente em “Yemanjá Ôtô” (segundo movimento): o *glissando*. O elemento aparece quatro vezes na seção *B*, nos compassos 18, 20, 22 e 24.



Figura 41: Compassos 21 ao 24.

No terceiro movimento – “Ogum de Lê” – observamos o elemento idiomático *marcato* (indicado pelo compositor a partir do compasso 5). Esta indicação aparece na lista de elementos idiomáticos (PILGER, 2015) como golpe de arco.



Figura 42: Compassos 5 ao 8.

Os exemplos acima foram os trechos considerados mais importantes e relevantes para a abordagem do idiomatismo no violoncelo em *Três Cantos de Iemanjá*, porém salientamos que o elemento idiomático mais presente em toda peça é sem dúvida o *cantabile*, que suscita o trabalho timbrístico no instrumento.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a realização de todas as etapas deste estudo, apresentamos observações sobre as duas obras abordadas – *Desafio II* e *Três Cantos de Iemanjá*.

Sobre a construção e idiomatismo do *Desafio II* para violoncelo e piano, nota-se que é uma obra quase idêntica ao *Desafio I*, o que permite considerar que se trata de uma transcrição para violoncelo e piano da obra original para viola e piano. Mesmo não havendo registros que se refiram à série Desafios como adaptações de uma mesma obra musical e que o próprio compositor as trate como peças independentes, a presente análise mostra que *Desafio I* e *Desafio II* são exatamente a mesma música, com pequenas diferenças de adequação à escrita de cada instrumento. Outro ponto a salientar a partir da constatação de similaridades entre as peças diz respeito à semelhança entre os instrumentos viola e violoncelo, seja pela afinação igual ou pelo mecanismo comum aos instrumentos de cordas friccionadas, o que permite manter a obra sem modificações nem em parâmetros básicos como a tonalidade.

Com relação a *Três Cantos de Iemanjá*, como declarado pelo próprio compositor, trata-se de uma adaptação da obra *Beiramar* – escrita para canto e piano – com apenas algumas mudanças com relação à versão original, relacionadas ao prolongamento de certas notas e mudanças de registro que exploram uma ampla extensão do violoncelo.

Apesar de também não ser um material inicialmente pensado para o instrumento, devido à característica idiomática do violoncelo de fazer melodias *cantábiles* – aproximando-se assim da voz humana – podemos dizer que a obra é violoncelística, sobretudo no que se refere às melodias *cantábiles* e ao trabalho de sonoridade e timbre, apresentando um idiomatismo distinto ao *Desafio II*, que busca explorar os limites do instrumento, com uma série de demandas técnicas virtuosísticas específicas.

Sobre o idiomatismo do violoncelo percebe-se, após a análise das duas obras, riqueza no que diz respeito a aspectos técnicos, apresentando várias técnicas tradicionais do instrumento com grande exploração de suas possibilidades: no *Desafio II* salientamos a presença dos elementos idiomáticos *acordes, arpejos, cordas duplas, cordas soltas, pedal, exploração de grande*

extensão do instrumento, paralelismo horizontal e vertical e cantabile. E em *Três Cantos de Iemanjá* observamos os elementos *cantabile* e *glissando*, além do *marcato*.

O compositor demonstra preocupação na construção de uma obra idiomática explorando diversas possibilidades do instrumento, e acreditamos que este objetivo foi alcançado, sendo que as duas peças podem ser consideradas “violoncelísticas” se analisamos as especificidades já abordadas em cada uma.

As duas obras estudadas podem ser consideradas relevantes dentro do repertório brasileiro direcionado ao violoncelo, ainda que pouco valorizadas se levamos em conta sua qualidade musical e técnica. Salientamos a possibilidade de inclusão destas obras no repertório de violoncelistas tanto profissionais quanto em formação, já que apresentam demandas técnicas diversas, podendo adequar-se a instrumentistas de distintos níveis.

Finalmente, ressaltamos a necessidade de valorização do repertório nacional para violoncelo, que consiste num campo ainda pouco explorado tanto no que diz respeito à prática do instrumento quanto à realização de pesquisas, sendo este estudo uma pequena contribuição na área que propõe incentivar pesquisas futuras.

6 BIBLIOGRAFIA

AMARAL, Gerson Frances do. *Desafio XIV para trompete e piano de Marlos Nobre: uma abordagem interpretativa*. 2013. 38 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. 3ª Ed. São Paulo: Villa Rica; Brasília: INL, 1972. Disponível em:
<http://www.ufrgs.br/cdrom/mandrade/mandrade.pdf> Acesso em 24/03/2019.

ARILHO, R; HASHIMOTO, F. A percussão típica brasileira na obra *Variações Rítmicas Opus 15* de Marlos Nobre. In: *Revista Música Hodie*, 16 (2). Goiânia, 2017.

BARK, Josely Maria Machado. Marlos Nobre: concertante do imaginário para piano e orquestra de cordas Op. 74. In: *Anais IV Fórum de Pesquisa Científica em Arte*. Curitiba, 2008-2009.

BARROS, Cristiane Amaral de. *Iemanjá e Pomba-gira: imagens do feminino na Umbanda*. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião). 2006. Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2006.

BICALHO, Carlos Márcio Norberto. *Considerações sobre o Ponteio e Dansa para Violoncelo e Piano de Camargo Guarnieri, contribuições para a didática do violoncelo a partir de uma peça*. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Minas Gerais. Belo Horizonte, 2014.

FREITAS, Stefanie. *Marlos Nobre – Sonata Para Piano Sobre Tema de Bartók op.45: uma abordagem analítica do fenômeno intertextual*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.

GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4ª edição. Ed. Atlas: São Paulo, 2002.

KAMINSKI, Leonardo Casarin. *Preparação e Planejamento da Performance do Violonista: Estudo da Obra Homenagem a Villa-Lobos op.46 de Marlos Nobre*.

2012. Artigo de conclusão de curso (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2012.

LOPES, Robson. *A afro-brasilidade na música para canto e piano no Ciclo Beiramar, op. 21, de Marlos Nobre*. 2010. 151f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

MARQUES, Francisca Helena; PINTO, Tiago de Oliveira. *Festa da Boa Morte e glória: ritual, música e performance*. Tese (Doutorado). 2009. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

PILGER, Hugo Vargas. *Aspectos Técnicos e Idiomáticos do Violoncelo na Fantasia para Violoncelo e Orquestra de Heitor Villa-Lobos*. Tese (Doutorado). 2015. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro , 2015.

RIBAS, Giuliano Barretos. *Soluções interpretativas utilizadas em duas obras, escritas para marimba solo, dos compositores brasileiros Roberto Victorio e Marlos Nobre*. 2012. 72f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

SÁNCHEZ, Alfonso Pérez. Sonancias III de Marlos Nobre. El Nacionalismo Simbiótico como un recurso compositivo. In: *Revista de Musicología*, XXXIII, 1-2 (2010). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2010.

SILVA, Ederson Jose Urias Fernandes da. *Três sonatas contemporâneas brasileiras para piano: estudo analítico-interpretativo das sonatas de Marlos Nobre, João Guilherme Ripper e Roberto Victório*. 2010. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, 2010.

SILVA, João Raone Tavares da. *Reminiscências op. 78 de Marlos Nobre: um estudo técnico e interpretativo*. 2007. 134f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

**Universidade Federal de Minas Gerais
Programa de Pós-Graduação em Música
Mestrado em Performance Musical**

RECITAL DE MESTRADO

Rafael Gaspar

04/09/2019 – 17h

Conservatório de Música da UFMG



Rafael Gaspar

Natural de Belo Horizonte, Minas Gerais, iniciou seus estudos em 2009 com o professor Anderson Oliveira, no Instituto Nansen Araújo – SESI, tendo participado da Orquestra Jovem SESIMinas, onde atuou como chefe de naipe e solista. Em 2012 passou a estudar com o professor João Cândido, no CEFAR – Centro de Formação Artística do Palácio das Artes, onde atuou como solista no CEFAR-Concerto 2012. Em 2013 ingressou no curso de bacharelado pela UFMG, sob orientação do professor Cláudio Urgel, e entre os anos de 2014 e 2015 esteve em mobilidade acadêmica na Universidade Federal de Uberlândia, onde teve aulas com o professor Kayami Satomi, finalizando seu curso em 2016 na UFMG, com a professora Elise Pittenger. Atualmente cursa o mestrado em performance musical sob orientação de Carlos Aleixo e Elise Pittenger. Já participou de diversos festivais de música, onde teve aulas com professores de renome nacional e internacional como Antônio Meneses, Marcio Carneiro, Matias Oliveira, Viktor Uzur, entre outros. Em 2012 foi premiado no concurso Jovem Músico BDMG e em 2013 foi finalista do Concurso Nacional de Cordas Paulo Bosisio e em 2019 foi vencedor do Concurso Jovens Solistas da OSMG.

Programa

Marlos Nobre -

Três Cantos de Iemanjá
Desafio II

Camargo Guarnieri

Ponteio e Dança

Francisco Mignone

Modinha

Homero Dornellas

Estudo Seresteiro

Ernani Aguiar

Threnus Fratri meo Aloysio
Duo para violino e violoncelo

Osvaldo Lacerda

Chôro Seresteiro

Hermeto Pascoal

Duo Cello

Músicos Convidados: Andre Freire, César Augusto, Luiza Anastácio e Wagner Sander